



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ



АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП УЏБЕНИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ ИЗ ХАРМОНИЈЕ



Наташа НАГОРНИ ПЕТРОВ

Наташа Нагорни Петров
АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП
УЏБЕНИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ
ИЗ ХАРМОНИЈЕ

Ниш, 2021.



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ



Наташа Нагорни Петров

**АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП
УЏБЕНИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ
ИЗ ХАРМОНИЈЕ**

Ниш, 2021.

Наташа Нагорни Петров

АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП УЏБЕНИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ ИЗ ХАРМОНИЈЕ

Прво издање, Ниш, 2021.

Рецензенти:

Др ум. Александра СТЕПАНОВИЋ, ванредни професор Академије уметности
Универзитета у Новом Саду

Др Јелена МИХАЈЛОВИЋ МАРКОВИЋ, доцент Факултета музичке уметности
Универзитета уметности у Београду

Др Марко С. МИЛЕНКОВИЋ, доцент Факултета уметности Универзитета у
Нишу

Издавач:

УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ, ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ

За издавача:

Др ум. Милена ИЊАЦ, декан

Уредник:

Др ум. Слободан РАДОЈКОВИЋ, редовни професор

Лектор и коректор:

Александра ГОЈКОВИЋ

Опрема књиге и прелом текста:

Нинослава ГИРИЋ

Илустрација корице:

Сања ДЕВИЋ

Тираж:

100

Шрампарија:

Атлантис, Ниш

ISBN 978-86-85239-84-7

На основу одлуке Наставно-уметничког већа број 1171/15 од 24.09.2021.године одобрава се за штампање и публикување монографија *АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП УЏБЕНИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ ИЗ ХАРМОНИЈЕ* Наташе Нагорни Петров.

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	7
УВОД	10
ИСТОРИЈСКИ ОСВРТ НА РАЗВОЈ ХАРМОНСКЕ МИСЛИ	13
НАСТАНАК И РАЗВОЈ УЏБЕНИЧКЕ ЛИТЕРАТУРЕ ИЗ ХАРМОНИЈЕ	29
АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП УЏБЕНИЦИМА ИЗ ХАРМОНИЈЕ ДОМАЋИХ АУТОРА И ПРИРЕЂИВАЧА У ПЕРИОДУ ОД 1934. ДО 2019. ГОДИНЕ	39
<i>НАУКА О ХАРМОНИЈИ</i> Милоја Милојевића	42
<i>НАУКА О ХАРМОНИЈИ</i> Миодрага Васиљевића	47
УЏБЕНИЦИ ИЗ ХАРМОНИЈЕ МИЛЕНКА ЖИВКОВИЋА	56
<i>НАУКА О ХАРМОНИЈИ</i>	58
<i>НАУКА О ХАРМОНИЈИ</i> (обједињено издање)	68
<i>ПРЕГЛЕД НАУКЕ О ХАРМОНИЈИ</i> Милутина Раденковића и Властимира Перичића	76
<i>ХАРМОНИЈА</i> Марка Тајчевића – уџбеник за музичке школе	85
УЏБЕНИЦИ ИЗ ХАРМОНИЈЕ МИРЈАНЕ ЖИВКОВИЋ	92
<i>ХАРМОНИЈА</i> за II, III и IV разред средње музичке школе	94
<i>ХАРМОНИЈА</i> за II разред средње музичке школе и <i>ХАРМОНИЈА</i> за III и IV разред средње музичке школе – дводелни уџбеник из хармоније	99
<i>СКРИПТА ИЗ ХАРМОНИЈЕ ВЛАСТИМИРА ПЕРИЧИЋА</i>	106
<i>ХАРМОНИЈА</i> I део	107
<i>ХАРМОНИЈА</i> II део	111
АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП ПРАКТИКУМИМА И ЗБИРКАМА ЗАДАТАКА ИЗ ХАРМОНИЈЕ	114

НАУКА О ХАРМОНИЈИ II Миленка Живковића	115
ЗАДАЦИ ИЗ НАУКЕ О ХАРМОНИЈИ Марка Тајчевића – за музичке школе и академије	119
ЗБИРКА ЗАДАТАКА ИЗ ХАРМОНИЈЕ–ДИЈАТЕНИКА Наташе Нагорни Петров	124
ЗБИРКА ЗАДАТАКА ИЗ ХАРМОНИЈЕ–ХРОМАТИКА Наташе Нагорни Петров	126
ПРАКТИКУМИ ИЗ ХАРМОНИЈЕ ДРАГАНЕ ЈОВАНОВИЋ	130
ПРАКТИКУМ ИЗ ХАРМОНИЈЕ 1 – ДИЈАТЕНИКА И АЛТЕРАЦИЈЕ	132
ПРАКТИКУМ ИЗ ХАРМОНИЈЕ 2 – МОДУЛАЦИЈЕ	136
АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП ЗБИРКАМА ЗАДАТАКА И ВЕЖБИ ЗА ПРАКТИЧНУ ХАРМОНИЗАЦИЈУ НА ИНСТРУМЕНТУ	139
ГЕНЕРАЛБАС – Збирка хорала и малих инструменталних комада за вежбање у свирању генералбаса	140
ХАРМОНИЈА НА КЛАВИРУ Пола Видала и Нађе Буланже.....	144
ХАРМОНИЈА НА ДИРКАМА Мирјане Живковић и Ивице Петковића ...	148
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	158
ЛИТЕРАТУРА	164
SUMMARY	173
РЕГИСТАР ПОЈМОВА.....	175
РЕГИСТАР АУТОРА	179

ПРЕДГОВОР¹

Постојање образовног система, као примарне потребе и приоритета једне државе, условљено је и стварањем и унапређивањем уџбеничког фонда – различитих јединица уџбеничке литературе у свим областима науке и уметности.

Термин уџбеничка литература обједињава различите уџбеничке јединице (основне и додатне уџбенике) у пракси присутне, од аутора препознате, од корисника прихваћене и прилагођене карактеру, садржају и циљевима/исходима наставе предмета Хармонија (Наука о хармонији). Уџбеничке јединице су сви облици (профили) основних² и других³ дидактичких наставних средстава којима се доприноси успешној реализацији наставних садржаја.

Осмишљавање и обликовање монографије има за циљ да аналитички приступи различитим јединицама уџбеничке литературе из хармоније на

¹ Монографија *Аналитички приступ уџбеничкој литератури из хармоније* представља наставак започетих истраживања која су део докторске дисертације *Иновативни приступи у настави Хармоније као део реформе у средњем и високом музичком васпитању и образовању* (2016), одбрањене на Департману за педагогију Филозофског факултета Универзитета у Нишу (Нагорни Петров, 2016а).

² У члану 2 текста Закона о уџбеницима (2018), уџбеник је представљен као „основно дидактички обликовано наставно средство, у било ком облику или медију, које се користи у образовно-васпитном раду у школи за стицање знања, вештина, формирање ставова, подстицање критичког размишљања, унапређења функционалног знања и развој интелектуалних и емоционалних карактеристика ученика и полазника, чији су садржаји утврђени планом и програмом наставе и учења и који је одобрен у складу са овим законом“ (*Službeni glasnik RS*, br. 27/2018).

³ „Друго наставно средство је наставно средство које доприноси остваривању циљева датог предмета, прати уџбеник и може да се користи за савладавање, проверу и проширивање знања стечених коришћењем уџбеника и за самостални рад ученика и које је усклађено са програмом предмета и, зависно од предмета и разреда, може бити: 1) радна свеска; 2) збирка задатака; 3) географски атлас, историјски атлас, зидна карта и сл.; 4) збирка текстова, репродукција докумената, уметничких дела, фотографија, илустрација, цртежа и сл.; 5) нотни запис; 6) дигитални запис; 7) практикум за вежбе; 8) аудио запис; 9) аудио-визуелни запис; 10) материјал за конструкторско обликовање; 11) граматика и речник за страни језик“ (*Službeni glasnik RS*, br.27/2018, члан 3).

домаћем издавачком тржишту. Сакупљена грађа обухвата 20 јединица уџбеничке литературе аутора и приређивача са наших простора – првенствено педагога предмета Хармонија на различитим нивоима музичког образовања, али и композитора, музиколога, етномузиколога, извођача. Осим ауторских текстова, анализирана су и издања која су преведена и прилагођена нашим наставним потребама у временском распону од скоро девет деценија – од првог уџбеника из хармоније Милоја Милојевића (1934) до збирке задатака и вежби Мирјане Живковић и Ивице Петковића (2019).

Монографија је састављена из теоријског и аналитичког дела. У теоријском делу се приступило приказу развоја хармонске мисли и настанку и развоју различитих јединица уџбеничке литературе из хармоније – од Царлина (Zarlino Gioseffo) до актуелних дешавања, од Рамоа (Rameau Jean Philippe) до најновијих издања. У аналитичком делу монографије се приступило детаљном приказу структуре и садржаја различитих јединица уџбеничке литературе из хармоније домаћих аутора и приређивача: уџбеника, скрипта, практикума, збирки задатака и вежби. Аналитичким приступом различитим јединицама уџбеничке литературе из хармоније пружиће се могућност сагледавања и праћења развоја музичког школства на нашим просторима, стручне терминологије, карактера и улоге хармоније у процесу музичког образовања, промена у наставним плановима и програмима, метода рада и исхода наставе хармоније.

У попису анализираних јединица уџбеничке литературе из хармоније (Науке о хармонији) налазе се имена еминентних музичких стваралаца и педагога у улози аутора и/или приређивача. Међу њима, троје аутора је пружио значајнији допринос у стварању уџбеничке литературе из хармоније (Науке о хармонији) на нашим просторима. Миленко Живковић (1901–1964) је аутор два уџбеника из науке о хармонији (1946; 1953), књиге задатака (1947) и приређивач збирке *Генералбас* (1948). Мирјана Живковић (1935–2020) је аутор два уџбеника из хармоније (1990; 2001), коаутор збирке задатака и вежби *Хармонија на диркама* (2019) и приређивач збирке *Хармонија на клавиру* (1978). Властимир Перичић (1927–2000) је аутор скрипта *Хармонија I и II* (1972) и коаутор *Прегледа науке о хармонији* (1962).

Пописом анализираних јединица уџбеничке литературе из хармоније (Наука о хармонији) нису обухваћена уџбеничка издања Дејана Деспића (1930), еминентног педагога, композитора, теоретичара и доследног тумача педагошких и теоријских проблема музичке уметности на нашим просторима. Деспићев теоријски и стилско-аналитички приступ, студиозност и

систематичност у процесу осмишљавања, и још више, израде различитих јединица уџбеничке литературе из аналитичке хармоније (*Хармонска анализа* (1970); *Хармонија са хармонском анализом I–III* (1994/95); *Хармонија са хармонском анализом* (1997); *Хрестоматија за хармонску анализу* (1998) и *Музички стилови* (2004)), завређује шири приступ хармонији и рад на обликовању посебне књиге.⁴

Приказ домаће уџбеничке литературе из хармоније само је један од могућих углова гледања на дуготрајан процес изграђивања уџбеничког фонда једне (домаће) образовне заједнице. Аналитички приступ треба да представља подстицај будућим ауторима и приређивачима да активније приступе процесу израде различитих јединица уџбеничке литературе из хармоније.

Аутор

⁴ Деспих је аутор и следећих публикација: научних студија (*Теорија тоналитета* (1971), *Опажање тоналитета* (1981), *Контраст тоналитета* (1989)); приручника и скрипата (*Облици барокне иструменталне полифоније* (1970), *Елементи композиције у настави музичко-теоријских предмета* (1983), *Аранжирање за дечји хор* (1984), *Увод у савремено компоновање* (1991), *Мали речник музичких инструмената* (1992)); уџбеника за средњу музичку школу (*Основи науке о музици* (1979), *Музички инструменти* (1989), *Теорија музике* (1997)); универзитетских уџбеника: (*Тонски слог – I, Мелодика* (1973), *II, Двоглас* (1974), *III, Вишегласје* (1974), *IV, Вишегласни аранжмани* (1975); *Музички инструменти* (1976)); превода стручне литературе: Кохоутек (1984): *Техника компоновања у музици XX века*; Дудка (1986): *Основи нотографије*.

УВОД

Као узорак релевантних, одабраних знања из одређене области, систематизованих и структурираних према захтевима предметне дисциплине и дидактичким захтевима, тако да представљају организоване системе знања (Пешић, 1998; Плут, 2003), уџбеник је и „посебна врста дидактички обликованог културног производа који би требало да буде једна од потпора учењу и мисаоном развоју младих“ (Ивић и сар., 2009:27). Уџбеници играју важну улогу у образовању и развоју младих, и пресудни су у стицању знања и умења, формирању личности, мишљења, ставова (Требјешанин и Лазаревић, 2001; Lazarević, 2003; Пешикан и Ивић, 2005; Ивић и сар., 2009). Као пратилац образовног процеса на свим нивоима, књига са изузетно јаким васпитним утицајем, извор информација, својеврсни мост који води ка оптимизацији наставног процеса (Zujev, 1988; Коцић и Требјешанин, 2001; Šrapović, 2005; Ивић и сар., 2009), али и важан фактор у обезбеђивању квалитета наставе, уџбеник је „инструмент стицања навика за самостални рад ученика; средство за развој њихових сазнајних интересовања и за увођење у опште методе уочавања, постављања и решавања проблема, тј. средство за подстицање стваралачког испољавања ученика“ (Влаховић, 2001:179).⁵ Уџбеник нити јесте нити сме бити „датотека изабраних садржаја једне дисциплине за одређени узраст већ је организатор услова и садржаја учења“ (Ивић и сар., 2009:30). Квалитет једног уџбеника (као и самог знања) уграђеног у уџбенички систем, сагледава се кроз могућност његове хоризонталне интеграције (повезаност са осталим уџбеницима васпитно-образовног подручја одређеног разреда или програма) и вертикалне интеграције (повезивање истог васпитно-образовног подручја на разним ступњевима образовања), чиме се осигурава логичан прелаз из разреда у разред, из програма у програм) (Педагошка енциклопедија, 1989; Ивић и сар., 2009; Николић и Стаматовић, 2016). На важност уџбеника указује још Коменски (Komenský) у својој Великој дидактици (*Didactica magna*, 1633–38), наглашавајући да уџбеници треба да буду јасни, сажети, међусобно повезани и помажу постепени ток учења (Вилотијевић, 1999; Бојовић, 2003).

⁵ У оквиру педагошких, психолошких и социолошких истраживања и промишљања, проблематика уџбеника је већ дуго времена у успону.

Структуру уџбеника чини основни и допунски текст, дидактичка апаратура, ликовно-графичко уређење (Ивић и сар., 2009; Пешић, 1998). Присутна научна објективност у концепцији уџбеника наводи кориснике на суочавање са историјском тековином која казује да су научна, техничка, уметничка и остала достигнућа резултат рада појединаца у прошлости (Nagorni Petrov i Stojanović, 2013).

Садржај уџбеника обухвата знања и умења (вештине) која чине базичну писменост за конкретни предмет или област. Научни и/или стручни садржаји у уџбенику и начин на који су презентовани морају бити усаглашени са намерама и очекиваним ефектима који су препознати у дефинисаним циљевима/исходима (Nagorni Petrov, Stojanović i Ilić, 2020a). Презентована научна и уметничка знања у уџбеницима морају бити релевантна и у складу са наставном облашћу за коју су намењена – морају бити тачна (Плут, 2003; Ивић и сар., 2009), актуелна (Ивић и сар., 2009), усклађена са развојним карактеристикама потенцијалних корисника (Mikk, 2000; Пешикан и Антић, 2007). Садржаји дати у уџбенику треба да осликавају природу знања, методологију и начин промишљања у датој дисциплини (Педагошка енциклопедија, 1989; Ђорђевић и Ничковић, 1990; Пешикан, 2016). Иако се реализују у три различита медија,⁶ уџбеници поседују васпитну, образовну и естетску вредност, које су уједно и њихова функција (Ђорђевић, 1997; Шефер, 2006; Horsley, 2007).⁷ Потреба за контролисаним и сврсисходним процесом учења довела је до осмишљавања и увођења организационих⁸ и структуралних компоненти уџбеника (Trebješanin, 2001).⁹

Приказ уџбеничке литературе из хармоније (Науке о хармонији) пружа слику и потенцијал једне образовне средине, свести о постојању и неговању традиције, с обзиром на то да се “у људским друштвима скоро све дешава у сложену процесу наслеђеног (традиција), новоствореног (иновација) и проширеног и прихваћеног (дифузија)...У том смислу традиција и иновација

⁶ Уџбеници се реализују као штампани (текст и сликовна средства), аудио-визуелни (аудио и видео записи) и електронски медиј (CD, DVD, on-line продукција) (Ивић и сар., 2009).

⁷ Шпановић износи став о уџбенику као сложену и целивитом систему којим се остварује образовна, васпитна и развојна функција (Španović, 2008).

⁸ Организационе компоненте су техничке природе и оне доприносе лакшем и бољем сналажењу у уџбенику и лакшем учењу изложеног градива (разне врсте индекса, регистара појмова, аутора, скраћеница, коришћена литература, преглед садржаја...).

⁹ Структуралне компоненте имају за циљ да допринесу бољем разумевању садржаја који се излаже, његовом повезивању са претходним знањем и искуством ученика, чвршћем смисленом повезивању са градивом истог или другог предмета (основни текст, увод, мапе, графикони, схеме, питања, налози, задаци, резимеа...) (Ивић и сар., 2009).

су међусобно повезане и то не само зато што се иновације увек јављају као порицање или превазилажење традиције, већ и због тога што су у свакој традицији сачуване и пренете бројне претходне иновације“ (*Sociološki rečnik*, 2007:450–451).

Уџбеничка литература из хармоније на нашим просторима може се пратити од средине XX века, од времена већ устаљеног музичког образовања и повећане, реалне потребе за стварањем уџбеничког фонда. Комбиновање знања и искуства старијих, развијенијих образовних заједница и појединаца, стицање сопственог знања и искуства, личног и општег интереса, подстицајно су деловали на појачану активност квалификованог професорског кадра у правцу настанка и развоја домаће уџбеничке литературе из хармоније. Покушај обједињавања опсежног уџбеничког материјала, његове систематизације и анализе садржаја и структуре, указаће на очигледну намеру аутора и приређивача да хармонију изместе из чврстих теоријских оквира и допуне је, оплемене њеном исконском а природном, практичном (звучном) димензијом (Perić, 2004; Đorđević i Maksić, 2005; Антић, 2009).

ИСТОРИЈСКИ ОСВРТ НА РАЗВОЈ ХАРМОНСКЕ МИСЛИ

Процес успостављања, објашњења и дефинисања хармонских феномена, појава и појмова зачео се у далекој прошлости активношћу музичких теоретичара, педагога, физичара, извођача, композитора, музиколога. У сачуваним списима наилазимо на размишљања, идеје, нацрте, скице, експерименте, приказе, расправе, студије, теоријске радове, трактате.

Почев од средњег века, теоретичари су критички приступали питањима консонантности и дисонантности интервала, ритму и нотацији (Peričić, 1990). Временом, интересовање се проширило на акустичке појаве, акорде главних и споредних ступњева, обртаје, функције и, коначно, дурско-молски тонални систем (Despić, 1971; Despić, 1989). Историја развоја хармонске мисли указује на постојање четири теорије: учење о шифрованом басу, теорија о фундаменталном басу, теорија ступњева и теорија функција (Амон, 2006).

Основе хармоније као науке о акордима и клице „свих каснијих теорија о дуалистичкој природи дурско-молског тоналног система“ (Despić, 1968:24) могу се препознати у активностима италијанског теоретичара и композитора Ђозефа Царлина (1517–1590). Објашњавајући законе којима се хармонија управља, Царлино утврђује односе између појединих ступњева у лествици на бази акустичких мерења и израчунавања. Успоставља *хармонску поделу* (изградња дурског квинтакорда поделом жица на $1/4$, $1/5$ и $1/6$ и присуство аликвотних тонова) и *аритметичку поделу* (изградња молског квинтакорда продужењем жице до шестоструке дужине: 4:1, 5:1, 6:1) (Peričić, 1968; Živković, 1979; Radičeva, 2008). Царлино дефинише појам обртаја трозвука, сматрајући да акорди који садрже исте тонове, без обзира на различит распоред, припадају истој хармонији. Утврђивање обртаја акорада водило је ка антиципирању појма основног тона акорда. Предлаже поделу октаве на лаути на 12 једнаких делова и усвајање темперованог уместо природног система за инструменте са диркама. Извесни недостаци у музичкој пракси довели су до потребе за увођењем система изједначавања (темперовања) висине тонова (Холопов, Кирил-

лина, Кюорежан, Љижов, Поспелова & Ценова, 2006).¹⁰ Царлино описује постојање 12 модуса и приступа дефинисању и класификацији каденце у музичком делу. Његове нове, тада прогресивне идеје наилазиле су на отпор конзервативних теоретичара. Богатом опусу Царлина припада велики број миса, мотета и теоријских списа: *Institutioni harmoniche* (1558); *Dimostrazioni harmoniche* – писано у форми дијалога између Царлина, његових ученика и пријатеља, (1571); *Sopplimenti musicali* – писано у форми одговора на трактат *Dialogo della musica*, V. Galileo (1581); *Tuttel'opere* (4 sv. 1588–89) (Холопов, Кириллина, Кюорежан, Љижов, Поспелова, Ценова 2006).

Царлино се сматра зачетником дуалистичке теорије тоналног система (Peričić, 1990). Идеје дуалистичке теорије (1558) и третман дура и мола као супротних феномена, заступљене су у расправама теоретичара који су живели и стварали у периоду од XVI–XX века: Салинаса (Francisco de Salinas, 1513–1590),¹¹ Хауптмана (Moritz Hauptmann, 1792–1868),¹² Етингена (Arthur Joachim von Oettingen 1836–1920),¹³ Римана (Hugo Riemann, 1849–1919),¹⁴ Карг-Елерта (Sigfrid Karg-

¹⁰ Проблематиком темперације бавио се немачки теоретичар, оргуљаш и композитор Веркмајстер (Andreas Werckmeister, 1645–1706). Идеју равномерне темперације описао је у теоријском раду *Musikalische Temperatur* (1686–1687). Немачки композитор и оргуљаш Фишер (Johann Kaspar Ferdinand Fischer, 1656–1746) је аутор *Ariadne Musica* (1715) – збирке прелудијума и фуга у 19 тоналитета као директне претече Баховог (Johann Sebastian Bach) *Добро темперованог клавира* (*Wohltemperiertes Clavier*, 1722–1744). Немачки теоретичар, оргуљаш и композитор Сорг (Sorge Georg Andreas, 1703–1778) је склоност ка математичким прорачунима фреквенција изразио у следећим списима: *Genealogia allegorica intervallorum octavae diatono-chromaticae* (1741); *Anweisung zur Stimmung und Temperatur...in einem Gespräch* (1744).

¹¹ Драгоцен допринос развоју музичке теорије припада капиталном делу Салинаса под називом *О музици* (*De musica libri septum*, 1577), састављеном из седам књига у којима је приказан ритам, структура и класификација античких модуса, као и сопствено тумачење музике савременика (Амон, 2006).

¹² Као кантор Цркве Св. Томе у Лајпцигу и наставник конзерваторијума, Хауптман у својој књизи о природи хармоније и метра (*Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853) описује природне законе тоналитета и одбацује идеју проширења хармонског система. За разлику од осталих, интервале октаве, квинте и велике терце сматра директно разумљивим. Својим ставовима заговара дуализам – дурски трозвук одређује од најдубљег, а молски од највишег тона трозвука (Амон, 2006).

¹³ Балтички физичар и теоретичар немачког порекла је у својим радовима (*Harmoniesystem in dualer Entwicklung: Studien zur Theorie der Musik* (1866) и *Das duale Harmoniesystem* (1913)) заговарао дуалистичке ставове. Као поборник чисте темперације, Етинген је развио систем знакова за разликовање.

¹⁴ Још један од заговорника дуалистичке теорије, Риман је оставио и писане трагове својих размишљања у следећим радовима: *Das Problem des harmonischen Dualismus* (1903); *Gibt es Doppelharmonien?* (1911).

Elert, 1877–1933), Далхауса (Carl Dahlhaus, 1928–1989)¹⁵ (Škerjanc, 1962; *The GROVE Dictionary of Music and Musicians*, 1980).

Проблематика акустичких појава једна је од области интересовања и промишљања Царлина.¹⁶ Фреквенција титраја аликвотних тонова стоји у одређеном односу према фреквенцији титраја основног тона. Осим октаве (2, 4. и 8. аликвот) сви тонови су природни – нетемперовани (Холопов, Кириллина, Кюорегиан, Љџижов, Поспелова & Ценова, 2006). Проблематика аликвотних тонова налазила се у фокусу интересовања и Мерсена (Marin Mersenne, 1588–1648), француског музичког теоретичара, филозофа, математичара, који уочава и објашњава њихово постојање и врши мерења брзине звука (Холопов, Кириллина, Кюорегиан, Љџижов, Поспелова & Ценова, 2006). Бројне теоријске расправе Мерсена (*Traité de l'harmonie universelle* (1627); *Questions harmoniques* (1634); *Les préludes de l'harmonie universelle* (1634); *Harmonicorum libri* (1635) и, коначно, *Harmonie universelle* (1636–37)) довеле су до теорије звука, закона простирања звука, изучавања анатомије органа слуха и говора и грађе музичких инструмената (Маринковић, 2008). Проблематиком аликвотних тонова бавили су се и Штумф (Carl Stumpf, 1848–1936),¹⁷ Фоглер (Georg Joseph Vogler, 1749–1814), Хелмхолц (Hermann von Helmholtz, 1821–1894).¹⁸

¹⁵ Теоријска разматрања Далхауса забележена су у следећим списима: *Die Termini Dur und Moll* (1955); *Was Zarlino Dualist?* (1957) *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Teil 1: Grundzüge einer Systematik. Geschichte der Musiktheorie* (1984); *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* (1990).

¹⁶ Вечито провокативна проблематика акустичких појава, закона и феномена иницирала је креативну свест композитора и теоретичара од давнина. Некада пионирски кораци временом постају теорије засноване на јасно дефинисаним прорачунима и истраживањима. Најдарт (Neidhardt Johann Georg, 1685–1739), немачки музички теоретичар на пољу акустике, аутор је више теоријских радова из ове области: *Systema Generis diatonico-chromatici, ex numeris serie naturali procedentibus evolutum* (1734); *Beste und Leichteste Temperatur des Monochordi* (1706); *Sectio Canonis Harmonici zur völliger Richtigkeit der Generum Modulandi* (1724).

¹⁷ Филозоф и психолог Штумф је један од оснивача Берлинског института за психологију (гештalt психологија), архива фонограма, пионир упоредне музикологије и етномузикологије. Аутор је књиге *Порекло музике* (*Die Anfänge der Musik*, 1911), која представља резултат вишегодишњег теоријског и емпиријског истраживања на пољу музике. У њој је изнета хипотеза о најранијим музичким звуковима у људској култури. Штумф је и аутор студије *Tone Psychology* (1883–90).

¹⁸ Као оснивач музичке психологије и акустике, Хелмхолц је и аутор теорије засноване на односу броја аликвотних тонова и боје тона, тако да инструменти на којима је низ аликвотних тонова богатији дају топлији и пунији тон (људски глас, виолина), а инструменти са мање аликвота празнији (покривени регистри оргуља, камертон) – *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1863) (*The GROVE Dictionary of Music and Musicians*, 1980). У теоријској расправи *On the Sensations of Tone* (1885) износи сопствене ставове о консонанци-дисонанци, лествици, сродности акорада и пружа значајан допринос потврди Риманове функционалне теорије (Amon, 2006). Хелмхолц је аутор и *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1913) (Perićić, 1968).

Француски композитор, теоретичар музике, педагог и извођач Жан Филип Рамо (1683–1764) је аутор капиталног дела *Traite de l' harmonie, reduite a ses principes naturels*, из 1722. године – првог уџбеника из хармоније и зачетник модерног разумевања тоналитета (Komatović, 2019). Рамо је свестан постојања хармонских функција (Perićić, 1990; Lester, 2008), хармонског центра (Perićić, 1968), уводи појам и назив субдоминанта. Музичку теорију и терминологију је обогатио увођењем и објашњењем појма функција као улоге акорда у конкретном хармонском процесу.¹⁹ Хармонију описује као учење о музици засновано на „науци о звуку“, а не учење о „повезивању различитих тонских линија“ (Stefanija, 2008:46). Учење о хармонији објашњава као надоградњу вештине коју је развијао генералбас и учење о контрапункту као педагошки утемељеном концепту. Лествичне акорде групише као главне (I, II, V)²⁰ и споредне (Amon, 2006). Објашњава суштину и значај основног тона акорда и обртаја. Уводи и дефинише појам *фундаментални бас* (*basse fondamentale*) – тона који се у свим акордима везује за једну од главних функција (Lester, 2008).

Феномен дисонанце и њене природне потребе за разрешењем следећа је област интересовања Рамоа (1722). Тумачењу дисонанце приступа сагледавањем структуре доминантног септакорда и субдоминантног акорда са додатом секстом – *сикстажуге* (франц. *Sixte Ajoutée* – додата секста, Рамова секста). Акорд изразито субдоминантне функције интерпретира као субдоминантни квинтакорд са додатом секстом или као квинтсектакорд другог ступња који се разрешава у тонику тоналитета (плагални хармонски обрт – каденца) (Devčić, 1975; Amon, 2006). Рамо уочава аналогију у везивању акорада, присуство молске субдоминанте у молдуру, дефинише основне типове каденце и објашњава њихову улогу, поставља основне принципе дијатонске модулације засноване на презначењу заједничког квинтакорда. На основу аритметичких прорачуна испитује однос интервала и акорада, тежећи рационализацији акустичке истине (Холопов, Кириллина, Кюорегиан, Љиожов, Поспелова & Ценова, 2006). Постављајући основе модерне науке

¹⁹ Немачки композитор и теоретичар Даубе (Johann Friedrich Daube, 1730–1797) у свом теоријском раду *Generalbaß in drey Akkorden* (1756), заснованом на правилима старих и нових аутора, приступа осветљавању значаја трију главних акорда у тоналитету. Теоријским списима наведеног аутора припадају и: *Der musikalische Dilettant* (1773); *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung* (1798). Проблематика трозвучних акорада и јасна подела на главне (на I, IV, V ступњу) и случајне (остале) описана је у приручнику из хармоније Хајнриха Коха (Heinrich Ch. Koch, 1749–1816) *Handbuch bey den Studium der Harmonie* (1811).

²⁰ Акорд на IV ступњу је тек касније припојен групи главних (Amon, 2006).

о хармонији, Рамо је у сопствена теоријска разматрања уносио естетска запажања и коментаре (Маринковић, 2008). Рамо је аутор бројних теоретских радова универзалног значења: *Nouveau système de musique théorique* (1726); *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique* (1737); *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base á tout l'art musical théorique et pratique* (1750); *Réflexions sur la manière de former la voix* (1752); *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe; Ou les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent á pouvoir se rendraison avec certitude des différens effets de cet Art* (1754); *Erreurs l'Encyclopédie* (1755); *Origine des sciences* (1761); *Lettre aux philosophes, concernant le corps sonore et la sympathie des tons* (1762). Оригинално и иновативно Рамо огледа се у самом приступу акорду као природном феномену (Škerjanc, 1962). Тумачећи хармонске појаве у дуру и молу на истоветан начин, Рамо заступа монистичку теорију (Peričić, 1990).

Један од заговорника монистичке теорије је и аустријски композитор, теоретичар и педагог Симон Сехтер (Simon Sechter, 1788–1867), поборник тумачења психолошког дејства акорада.²¹ Интервал терце је позициониран као основни елемент хармоније, темељ акорда: терцу као интервал, а не трозвук, Сехтер посматра као природни феномен (Živković, 1979; Amon, 2006).²² Терци приступа детаљно, до крајњих граница испробава њене могућности, како би приступио разумевању и објашњењу све сложенијих хармонских појава. Писана реч и велики број инструктивних дела представљени су кроз: *Praktische Generalbass-Schule* (1830); *Musikalischer Ratgeber* (1835); *Die Grundsätze der muzikalischen Komposition* (1853–54, 3 sv.); *The correct order of fundamental harmonies* (1881).

Инспирисан Рамоовим теоријским поставкама, немачки композитор и теоретичар Фоглер активно делује на тумачењу и поставци дурско-молског тоналног система. Његова истраживања су се ослањала на устаљене акустичке принципе и теорију аликвотног низа (Маринковић, 2008). Анализа

²¹ Идеју монизма заступа и Капелен (Capellen Georg, 1869–1934), немачки композитор и музиколог, у раду *Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder "Monismus"?)* (1905). Капелен је аутор и следећих теоријских расправа: *Die 'musikalische' Akustik als Grundlage der harmonik und Melodik, mit experimentellen Nachweisen am Klavier* (1903); *Die Abhängigkeitsverhältnisse der Musik Eine vollständige, logisch-einheitliche Erklärung der Probleme der Figuration, Soequence und symmetrischen Umkehrung* (1904); *Fortschrittliche harmonie- und melodielehre* (1908).

²² Интервал велике терце у улози праћелије, од које се граде дурски и молски трозвучи, објашњаван је и у теоријским радовима аустријског теоретичара Мајрхофера (Mayrhofer Robert, 1863–1935): *Psychologie des Klangs und die daraus hervorgehende theoretisch-praktische Harmonielehre, nebst den Grundlagen der klanglichen Ästhetik* (1907); *Die organische Harmonielehre* (1908); *Der Kunstklang: Das Problem der Dur-diatonik* (1910); *Zur Theorie des Schönen* (1911) (*The GROVE Dictionary of Music and Musicians* 1980).

сопствених композиција навела је самог аутора на примену система редукције, као својеврсне антиципације Шенкеровог (Heinrich Schenker, 1868–1935) појма структурних нивоа (Dodik, 2017). У делу *Наука о звуку и уметност композиције* (*Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, 1776) поставља сопствене методе анализе музике. Фоглер је аутор следећих теоријских радова: *Inledning til harmoniens koennedom* (1794); *Choralsystem* (1800); *Data zur Akustik* (1801); *Über die harmonische Akustik* (1807); *Gründliche Anleitung zum Clavierstimmen* (1807); *System für den Fugenbau* (1811); *Über Choral und Kirchengesänge* (1814).

Немачки музички теоретичар и композитор Готфрид Вебер (Weber Gottfried, 1779–1839) је радио на обликовању сопственог музичког система, изложеног у делу *Покушај генерализације звучне уметности* (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 1817–21, 3 св.), прихваћеног од стране савременика. Увођењем новог начина обележавања ступњева римским бројевима, Вебер активно доприноси дефинисању теорије генералбаса²³ – великог и малог слова за дурске и молске акорде, знака испред малог слова као ознаке умањеног акорда (Stefanija, 2008). Велики значај придаје тонској вертикали, проучавајући структуру и могућност везивања трозвука и четворозвука на свим ступњевима лествица (Živković 1979). Вебер је аутор и следећих теоријских радова: *Über chronometrische Tempobezeichnung* (1817); *Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterricht* (1822); *Die Generalbasslehre zum Selbstunterricht* (1833).

Белгијски композитор и музиколог Фетис (Francois-Joseph Fétis, 1784–1871), активно је деловао на историјско-музиколошком, дидактичком, композиторском пољу. Идеја стварања приручника из различитих грана музичке теорије реализована је настанком приручника из хармоније, у коме се по први пут прилази тој дисциплини с једног новог гледишта. Фетис хармонију посматра као скуп правила подложних развоју, мењању, обogaћивању, еволуирању. Уводи и објашњава термин *тоналитет*, као један од највиталнијих система музичког мишљења у историји европске музике.²⁴ Посматрајући тоналитет као антрополошку појаву, Фетис износи став о скупу односа између консо-

²³ Процесу проширења Веберовог система обележавања допринео је и Ернст Фридрих Рихтер (Richter, E. F. 1808–1879), један од првих наставника хармоније и контрапункта на Лајпцишком конзерваторијуму (Амон, 2006).

²⁴ Термин тоналитет први је употребио француски композитор, педагог и издавач Шорон (Alexandre Etienne Choron, 1771–1834) у енциклопедијском издању *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans* (1810–11). „Дефинисао је тоналитет као однос доминанте и субдоминанте изнад и испод тонике и тако указао на разлику између хармонске организације тоналне музике (*tonalité moderne*) и старих система ране музике (*tonalité antique*)“ (Dodik, 2017: 103).

нантних и дисонантних сазвучја (Stefanija, 2008). Дурско-молски тонални систем је објашњавао као природну, логичну последицу акустичких принципа (Маринковић, 2008). Велику пажњу посвећује дефинисању појма модулације. Објашњава је као промену тоналног центра и промишља о њеним типовима. Новина коју Фетис дефинише у својој теоријској расправи јесте читав спектар алтерованих акорада – у ужем и ширем смислу (*Traité complet de la théorie de la pratique de l'harmonie* (1844). Заговорник је става да се у основи музике налазе тонски односи које у својој свести замишљају уметник као њен творац и слушалац као њен прималац (Амон, 2006). Аутор је и следећих теоријских радова: *Méthode élémentaire et abrégée d'accompagnement* (1823); *Esquisse de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique* (1840); *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, contenant la doctrine de la science et de l'art.* (1849); *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains.* (1858). Фетис је аутор и енциклопедијских издања: *Biographie universelle des musiciens* (1837); *Histoire générale de la musique* (1869).

Француски музички теоретичар и композитор Франсоа Дурут (Durutte Francois Camille, 1803–1881) је творац музичко-теоретског система уско повезаног са математичким операцијама. Аутор је писаних дела: *Esthétique musicale: Technie ou Lois générale du système harmonique* (1855); *Résumé élémentaire de la technie harmonique et complement de cette technie* (1876); *Réponse du compositeur à la prétendue réfutation de son système harmonique* (1862).

Чехословачки педагог, теоретичар и композитор Франтишек Скухерски (Skuherský František Zdeněk, 1830–1892) је сматрао да сваки интервал и акорд могу бити постављени на било ком ступњу лествице. Указивао је на неограничено богатство интервалских и акордских комбинација и огроман потенцијал хроматске лествице. Из пера Скухерског су настали следећи теоријски списи: *Nauka o formách hudebních* (1879), *Nauka o skladbě hudebni* (1880–84), *Velká theoreticko-praktická škola na varhany (Orgelschule)* (1884) (*The GROVE Dictionary of Music and Musicians*, 1980).

Чехословачки композитор, теоретичар, педагог, организатор, пијаниста, оргуљаш, музички критичар, Леош Јаначек (Janáček Leoš, 1854–1928) се посебно интересовао за значај и примену колористичких елемената. Описом густине акордских тонова, вишезвука, додатих тонова, неразрешених дисонанци, битоналности, политоналности, Јаначек наговештава нову, колористичку улогу коју хармонија добија у стваралаштву композитора новог времена. Суштину хармонских веза објашњава у контексту мешања одзвука једног акорда са перцепцијом следећег у свести слушаоца (Živković, 1979).

Област његовог интересовања је и акустика, као и рад на изграђивању сопствене музичке терминологије. Аутор је учбеника из хармоније и студије о акордима и њиховом везивању: *O skladbě souzvukův a jejich spojuv* (1897).

Изучавање права, германистике, историје и филозофије део је интересовања Хуга Римана, немачког теоретичара, музиколога и представника лајпцишке школе. У докторској дисертацији из области хармоније (*Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musik-systems* (1873); *Über das musikalische Hören*, 1874), мења теорију основног тона теоријом функција у контексту зависности сваког сазвучја од других. Дефинише термин *функција* сматрајући да трозвучна и остала сазвучја на свим ступњевима дура и мола носе обележје једне од трију функција. Према Римановом мишљењу, функција је значење и смисао, улога акорда унутар хармонске целине у односу на тонику као центар. Такође, функцију посматра и као категорију која се у нашем памћењу манифестује уколико се истовремено присећамо, доживљавамо и очекујемо (Амон, 2006). Риман је творац теорије хармонске функционалности, која је по Далхаусу само „ригорознија ступањска теорија“ (Stefanija, 2008:56). Бавећи се проучавањем музике претходника и савременика, указује на могућност проширења тоналне основе низом акорада који по свом саставу не припадају лествичној основи а имају изразито доминантни (вођични) и субдоминантни однос према дурским и молским акордима на појединим (консонантним) ступњевима лествице. Називао их је *међудоминантама* и *међусубдоминантама* (вантоналне доминанте, субдоминанте и њихови заменици; секундарне доминанте и субдоминанте (Despić, 1989; Despić, 2002; Bernstein, 2008).

Риманов аналитички дух окупирали су интервалски односи велике и мале секунде, терце, прекомерне кварте између основних тонова акорада, потенцијално хроматско и привидно терцно сродство, као и велики спектар алтерованих акорада дијатонског и хроматског типа (Cohn, 1998). Све ово подкрепљено је анализом дела из литературе аутора зреле класике и романтизма. Поље интересовања је и широка област модулација као промене тоналитета и њиховог значаја у конструкцији облика композиције (Холопов, Кириллина, Кюорегиан, Љижов, Поспелова & Ценова 2006; Амон, 2006). Поставио је основне категорије музичке анализе, форме, теорију ритма и метра. Риманове теоријске поставке (Маринковић, 2008) представљају основу у постављању теоријских радова. Заступао је аутономно музичко схватање уместо касноромантичарског поетско-литерарног

поимања музике (Чолић, 1976). Риман је аутор следећих теоријских радова: *Die Hilfsmittel der Modulation* (1875); *Musikalische Syntaxis* (1877); *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* (1880); *Die Natur der Harmonik* (1882); *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre* (1887); *Anleitung zum Generalbass-Spielen* (1889); *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre* (1890); *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Functionen der Harmonie* (1893). Хармонија као музичко-теоријска дисциплина је делатношћу Римана досегла „развојни врхунац и добила савремени статус академске дисциплине“ (Dodik, 2017:103).

Још један од следбеника Римана, немачки музиколог, педагог и композитор, представник лајпцишке школе Ото Халм (August Otto Halm, 1869–1929) је аутор значајних радова: *Harmonielehre* (1905); *Von zwei Kulturen der Musik* (1913), *Die Symphonien Anton Bruckners* (1914), *Von Grenzen und Ländern der Musik: Gesammelte Aufsätze* (1916), *Einführung in die Musik* (1926), као и стручних чланака, есеја, приказа. У сарадњи са Шенкером је радио на унапређењу музичке естетике музичком анализом (теорија дубинске структуре) (Stefanija, 2008; Холопов, Кириллина, Кюорегиан, Љижев, Поспелова & Ценова, 2006; Лагутина, 2014).

Значајна улога на прекретници два века припада још једном следбенику Римана – Максу Регеру (Reger Max, 1873–1916), педагогу, композитору, пијанисти, оргуљашу, диригенту. Као аутор *Пет закона тоналитета*, Регер је допринео развоју теоријске мисли, налазећи упориште у Римановој функционалној теорији. Закони тоналитета Макса Регера презентовани су јавности 1920. године у књизи *Regers Harmonik* Хермана Грабнера (Grabner) (Живковић, 1953). Редослед закона тоналитета по Максу Регеру је следећи:„

1. Постоје само три функције на које се своди свака, па и најудаљенија хармонија: тоника, доминанта и субдоминанта;
2. Хармонија добија тонално значење оне тонике, субдоминанте или доминанте са којима стоји у терцном сродству;
3. Као што се у говору жели ближе протумачити извесна реч помоћу примедбе у загради, тако се и у току акордског низања може објаснити нека хармонија ако је привремено посматрамо одвојено од тонике и додамо јој сопствену доминанту или субдоминанту;
4. Сви акорди могу стајати у међусобној вези. Изненадни акордски низови објашњавају се помоћу прелазних хармонија (Ове прелазне хармоније могу бити изостављене);
5. Могуће је узети хармонски систем страног тоналитета за нову тоналну

област. (Модулацију посматра као важан елемент у формирању музичког облика.)“ (Živković 1979:29,30).

Иновативност Регера огледа се у намери за интеграцијом хомофоније и полифоније, као два вечито супротстављена начина обликовања музичког ткива. Проблематика промене тоналитета детаљније је сагледана у студији о модулацији: *Beiträge zur Modulationslehre* (1903). Приступањем процесу модулирања усмереног на практичну димензију, Регер заступа став по коме сваки акорд можемо идентификовати у структури било које лествице, уколико је повезан са сопственом субдоминантом и доминантом (Амон, 2006).

Још један у низу ученика и следбеника Риманових идеја, чехословачки теоретичар Отакар Шин (Šín Otakar 1881–1943) прихвата и разрађује теорију функционалности акорада. Полазећи од дура и хармонског мола, указује на велике могућности акордског обликовања на свим ступњевима (лествичним и алтерованим). Без приступања детаљној анализи, указује на могућности примене акорада неке друге интервалске грађе (квартних сазвучја), акордских склопова присутних у структури целостепене лествице (прекомерни 5/3, мали прекомерни 7, тврдо умањени 5/3 и 7, двоструко умањени 5/3 и 7), битоналним и тритоналним сазвучјима (Peričić, 1968). Аутор је теоретских списа: *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*, 2 sv. (1922) – првог модерног чешког уџбеника који је прерађен у *Úpinà nauka o harmonii* (1933); *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze* (1936); *Všeobecnà nauka o hudbě* (1949).

Почетком XX века долази до преиспитивања аналитичких метода рашчлањивањем музичког садржаја тоналне музике. Хајнрих Шенкер, представник бечке школе, теоретичар и ученик Брукнера (Bruckner, A.), свесним повезивањем традиције генералбаса, контрапункта и хармоније, музичком делу приступа кроз хијерархијски однос три структурна нивоа – кроз редукцију од спољашње ка фундаменталној структури (сажимање групе тонова на најзначајније, при чему добијени структурални костур пружа могућност реконструкције композиционе праксе; сагледавање улоге тонова на различитим структуралним нивоима (Амон, 2006; Лагутина, 2014). У опсежном истраживању нових музичких теорија (трилогија *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, 1906, 1910, 1935) Шенкерова музичка теорија и метода нашла је активне заговорнике у европским и северноамеричким академским круговима (Dodik, 2017).

Осим истакнутих представника чехословачке и немачке школе, развој теоријске мисли одвијао се и у другим подручјима Европе. По речима Мирјане Живковић (1979), већ значајној групи француских теоретичара придружује се

и млађа генерација, чији представници активно делују и доприносе даљем развоју теоријске мисли – превасходно проучавањем склопа акорада, њихове звучности и вођења гласова. Групи еминентних теоретичара, педагога и стваралаца припадају Дибоа (Dubois Théodore, 1837–1924) и Лавињак (Lavignac Albert, 1846–1916). Стилски аспект хармоније препознаје се у делатности Кеклина (Koechlin Charles, 1867–1950), док Ленорман (Lenormand René, 1846–1932) тежи систематизацији импресионистичке хармонске праксе.

На истоку Европе, у оквиру деловања руских стваралаца на челу са Корсаковим (Николай Римский-Корсаков, 1844–1908) и Чајковским (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893), као и млађој генерацији којој припадају Дубовски (Иосиф Игнатъевич Дубовский, 1892–1969), Јевсејев, (Сергей Васильевич Евсеев, 1894–1956), Тјулин (Юрий Николаевич Тюлин, 1893–1978), Способин (Игорь Владимирович Способин, 1900–1954) препознају се националне тенденције подстакнуте применом народних напева (модалност, перемениј лад, пентатоничност...). Наведени аутори су својим активностима „допринели утврђивању тоналитета и хармоније словенског типа увођењем у већу употребу средњовековних лествица, споредних ступњева и плагалних завршетака“ (Живковић, 1953: 319). Наставак традиције московске школе Чајковског препознаје се у стваралаштву Аренског (Антон Степанович Аренский, 1889–1894), Тањеева (Сергѣй Ива́нович Танѣев, 1856–1915) и Мутлија (Андрей Федорович Мутли, 1894–1954) (Масоедов 2000; Вихорева, 2016). Осим рада на обликовању уџбеника, приручника, практикума, збирки задатака, практичних „курсева“ из хармоније, значајно су утицали на стварање уџбеничке литературе у којој се детаљно приступа методици наставе хармоније.

Бернард Зајн (Ziehn Bernhard, 1845–1912), амерички теоретичар немачког порекла, у оквиру сопствених истраживања обухватио је широку област енхармоније, њеног значаја и улоге у реалном стваралачком процесу. Зајн је аутор следећих теоријских радова: *System der Übungen für klavierspieler* (1881); *Lehrgang für den ersten Klavierunterricht* (1881); *Five and Six-Part Harmonies* (1911); *Canonical Studies, a New Technician Composition* (1912). Као космополитска личност XX века, оргуљаш и музички теоретичар Џозеф Јасер (Yasser Joseph, 1893–1981) сматра се творцем теорије о историји лествице и тоналитета утемељене на Хегеловој теорији тезе, синтезе и антитезе. Јасер је аутор студија: *A Theory of Evolving Tonality* (1932) и *Medieval Quartal Harmony* (1938).

Нови, XX век, време је нових теорија и композиционих техника. Један од значајних музичких стваралаца прве половине XX века је аустријски ком-

позитор Арнолд Шенберг (Schönberg Arnold, 1874–1951). Надовезујући се на Риманов рад (Амон, 2006), Шенберг презентује интересантна тумачења настанка прекомерног трозвука (као молског секстакорда са задржицом повишене квинте пред секстом); дурског квинтакорда (са задржицом снижене сексте пред квинтом акорда). Сва случајна сазвучја задржичне, скретничне и пролазне хармоније не посматра еволутивно, кроз њихов настанак и разрешење, већ их сматра независним дисонантним творевинама. Проширени тоналитет је једна од области интересовања. „У (проширени) тоналитет укључује све лествичне акорде основног, паралелног и истоименог тоналитета, заједно са алтерованим акордима и свим дурским и молским медијантама“ (Živković, 1979:31). Уводи термин монотоналитет, сматрајући да у структури музичког дела постоји само један тоналитет. Модулацијом сматра промену не само тоналног центра већ и тематике. Одсеци, који се традиционално тумаче модулацијама, по њему су региони, који представљају хармонски контраст у оквиру истог тоналитета. Уводи термин лутајућа хармонија, којим описује низање акорада неодређене функционалности, карактеристичне за период романтизма (Réti, 1962). Као творац додекафоније, Шенберг раскида са устаљеним нормама о чврстини и потреби истицања тоналног центра и функцијама унутар њега. Увођењем новог система, отварају се нови путеви музичкој теорији и пракси. Традиционално учење о хармонији, утемељено на теорији ступњева, обогаћује новим, оригиналним погледима. „Метод стварања помоћу дванаест тонова појавио се неизбежно. После мноштва бесплодних експеримената, који су потрајали око дванаест година, ја сам положио први камен у темеље новог метода музичке композиције, прикладног да замени структурну диференцијацију којом се раније бавила тонална хармонија“ (Kohoutek, 1984:6,7). Шенберг је аутор појма *Мелодија звучних боја* (нем. Klangfarbenmelodie), први пут објашњеног у теоријском делу *Harmonielehre* (1911). Групи теоријско-инструктивних списа Шенберга припадају и: *Der musikalische Gedanke und die Logik; Technik und Kunst seiner Darstellung* (недовршено, 1936); *Modela for Beginners in Composition* (1942); *Fundamentals of Musical Composition* (1948); *Instrumentationslehre* (недовршено, 1949); *Structural Functions of Harmony* (1954); *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie* (1957); *Ausgewählte Briefe* (1958); *Preliminary Exercises in Counterpoint* (1963), мноштво студија, чланака, предавања (Perićić, 1968; Вихорева, 2016).

Плејади чехословачких теоретичара и музичких стваралаца припада и Алојз Хаба (Hába Alois, 1893–1973), заговорник нових идеја и оснивач и руководиоца

катедре за четврттонску и шестинотонску музику. Хаба се сматра првим доследним композитором ултра-хроматске – четврттонске музике.²⁵ Од Хабе потичу и упутства за конструисање четврттонског клавира, насталог у радионици фирме Förster, али и дувачких инструмената (кларинет, труба), гитаре, хармонијума. Значајни су његови теоретски радови из области тонских система (шестинотонски). Подстакнут појавом значајних интонативних непрецизности при извођењу на жичаним инструментима, музиком источњачких народа, словачком народном музиком, која на различите начине указује на постојање интервала мањих од полустепена, Хаба налази нове могућности кроз бихроматски систем, поделу октаве на 24 једнака дела (Kohoutek, 1984). Своје идеје и ставове је изложио у бројним списима: *Harmonické základy čtvrttonové soustavy* (1922); *Vývoj hudební tvorby a teorie vzhledem k diatonice a chromatic a čtvrttónové soustavě* (1922), *Klang und Form* (1924); *Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stilmöglichkeiten in der Musik* (1925); *Co jest rewolucyjnym hudebním* (1926); *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel, Drittel, Sechstel- und Zwöfteltonsystems* (1927); *Neue harmonielehre* (1927); *Harmonické základy* (izd. 1942) (Réti, 1962; Peričić, 1968; Peričić, 1971).

Као представник новије немачке музике, Паул Хиндемит (Paul Hindemit, 1895–1963) је активно приступио тумачењу *тоналности* у оквиру хроматског система. Приступајући хроматској лествици као основној, Хиндемит све тонове хроматске лествице посматра у односу на изабрани тонални центар и утврђује степен сродности акорада према интервалској удаљености основног тона од тоналног центра. Редослед интервала полази од чисте квинте и кварте, мале и велике терце и сексте. Следе велика секунда и мала септима, мала секунда и велика септима и, коначно, тритонус (Živković, 1979). У уџбенику из 1937. године (*Unterweisung im Tonsatz*),²⁶ врши класификацију акорада према њиховој звучној оштрини – полази од мелодијско-хармонске вредности или моћи интервала, приписујући највећу хармонску моћ интервалу велике терце. Теоријска расправа о интервалима и акордима, утемељена на акустици, представља покушај формирања новог хармонског поретка (Stefanija, 2008; Холопов, Кириллина, Кюорегиан, Лџижов, Поспелова

²⁵ Г. М. Римски-Корсаков (Римски-Корсаков Георгиј Михајлович, 1901–1965), савременик Хабе, оснивач друштва за култивисање четврттонске музике у Русији, аутор је теоријских списа: *Обоснование четвертитоновой музыкальной системы* (1925); *О высоте комбынационных тонов* (1927); *Акустическое обоснование теории ладового ритма* (1929).

²⁶ У издању Универзитета уметности у Београду 1983. године је објављена *Техника тонског слога* Паула Хиндемита (превод Властимира Перичића).

& Ценова, 2006). Хиндемит обрађује неодређену атоналност и четвртступену музику. Запостављену поделу на консонанцу и теоретску дисонанцу мења у метод класификовања степена хармонске напетости заснован на природним законима акустике. Хиндемит је творац система сродности тоналитета, као супротности поретку квинтног круга. Систем „тонских и тоналних сродности“ практично је представљен редоследом тоналитета фуга у циклусу *Ludus tonalis* (1942): „(in) C, G, F, A, E, Es, As, D, B, Des, H, Fis“ (Despić, 2002:463). Кохоутек (1984) говори о Хиндемиту као творцу теорије коју представљају редови (низови) I и II. Хиндемит је аутор теоријских списа: *Zweistinniger Satz* (1939); *A Concentrated Course in Traditional Harmony I, II* (1943); *Elementary Training for Musicians* (1946); *J.S.Bach. Ein verpflichtendes Erbe* (1950); *A Composer's World: Horizons and Limitations* (1952).

Хенри Кауел (Henry Cowell, 1897–1965), у студији *New Musical Resources* (1930), износи разлоге ширења акорада терцног склопа (Stefanija, 2008). По Кауелу постоје три могућности (система) акордског обликовања на дванаесттоноској хроматској лествици: квинтно-квартни, терцно-секстни и секундно-септимни. На сличним основама је извршена и систематизација сазвучја.

Оливије Месијан (Olivier Messiaen, 1908–1992), француски композитор авангардног усмерења, установио је нови композициони систем који обухвата могућности седам модуса са ограниченим бројем транспозиција и употреби неретроградних ритмова. Ради се лествичним низовима грађених на основи интервалског модела који се надовезују на заједничком тону – синафи.²⁷ Модуси представљају богато извориште мелодијског и хармонског материјала у изградњи тоналних, атоналних, модалних комплекса... (Холопов, Кириллина, Кюорежан, Љижов, Поспелова & Ценова 2006). По речима Рајка Максимовића (1995), у Месијановом систему октава се сматра мером периодичности. Сви модуси се понављају и у горњим и у доњим октавама, генеришући специфичне хармонске структуре и прогресије (Maksimović, 1995). Новостворени систем теоретски је постављен и разрађен у књизи *Техника мога музичког језика* (1944) (*Technique de mon langage musical I i II*), која представља манифест младих композитора Париског конзерваторијума окупљених око Месијана. Опусу Месијана припадају и теоријски радови: *Traité du Rythme* (1954); *Musikalisches Glaubenbekenntnis* (1958).

Аналитичка димензија хармоније своје полазиште али и потврду налазила је у јасним теоријским поставкама. До данашњег дана пољем аналитичке

²⁷ Слично Шенбергу и Хиндемиту, теоријски систем Месијана је поникао из сопствене композиторске радионице (Radovanović, 1971).

хармоније доминирају функционална и ступањска анализа. Функционална анализа, преузета из Риманове функционалне теорије, остала је као један од честих аналитичких приступа делима насталим у периоду барока, класике и романтизма. По мишљењу Малаева „од функционалне анализе тражимо увид у експресивну ‘мапу’ музичког дела – и овај процес може открити безбројне и интригирајуће занимљивости, везане не само за аспекте стилске експресије, но и за субјективне особине самог уметника“ (Малаев, 2013:232). Аутор Малаев констатује да функционална анализа „успешно открива и хеуристичке аспекте стваралачког процеса – иновативност, оригиналност, генијалност и све друге манифестације и градације нетривијалног хармонског мишљења“ (Малаев, 2013:232). Ступањска анализа, преузета из теорије ступњева XVIII века, и даље је веома распрострањена аналитичка метода заснована на нефункционалном, ступањском сагледавању структуре акорада (Малаев, 2013).

Развојем музикологије отварају се нове могућности аналитичког сагледавања које у основи воде до три темељна погледа. Први упућује на слушаоца, други на уметничко дело и трећи на сплет околности које се сматрају значајним за конкретно музичко дело. У њима је хармонска димензија важан, али не и једини угао сагледавања музичког дела. Јавља се велики број лингвистичких и структуралистичких теорија музичког значења, теорија интонације, теорија знакова, музичких топоса, музичке семиотике (Stefanija 2008).

Током XX века издвајају се три смера системског утемељења хармоније. Разлике међу њима евидентне су како у теоријској основи, тако и у односу на припадност сазнајној дисциплини.

- Први указује на већ важећи хармонски систем заснован на суперпозицији интервала терце, секунде, кварте, квинте. Као такав, настао је из пера композитора на основу сопствених композиционих решења (Хиндемит, Кауел).
- Средином века у Америци се развија музичка теорија скупова или низова (*Pitch-Class Set Theory*) – теорија класа висина тона, својеврсна аналитичка метода у разматрању сазвучја (интервалско-аритметичка теорија). Наведена аналитичка метода на англосаксонском говорном подручју добила је статус универзалног аналитичког оруђа и епитет класичне анализе (Stefanija, 2008). Представник теорије скупова или низова је Ален Форте (Allen Forte, 1926–2014), теоретичар, музиколог, композитор.²⁸ Форте је аутор следећих теоријских радова:

²⁸ Идеја је преузета из композиционе теорије Милтона Бабита (Milton Babbitt, 1916–2011).

Contemporary Tone-Structures (1955), *The Structure of Atonal Music* (1973), *Introduction to Schenkerian Analysis* (with Steven E. Gilbert, 1982), *The Atonal Music of Anton Webern* (1998).

- Почев од друге половине века, у оквиру когнитивне психологије музике, на челу са водећим когнитивним психологом и музичким епистемологом Дејвидом Хјуроном (David Huron, 1954), реализована су емпиријска истраживања утемељена на конкретним испитивањима опажања појединих обележја музичког слога (*Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, 2006). Хјурон је аутор следећих теоријских радова: *Unix Tools for Musical Research: The Humdrum Toolkit* (1994); *Voice Leading: The Science Behind a Musical Art* (2016).

НАСТАНАК И РАЗВОЈ УЏБЕНИЧКЕ ЛИТЕРАТУРЕ ИЗ ХАРМОНИЈЕ

Развој хармонске мисли на ширим просторима Европе, појава и убрзани развој високих музичких школа,²⁹ потреба за научном и методичком литературом – утицали су на процес настанка и развоја уџбеничке литературе из хармоније (Науке о хармонији). Задатак композитора, извођача, теоретичара – превасходно припадника академске заједнице, природно се пренео на стварање теоријских радова који су имали за циљ очување и пренос знања и професионалних вештина и детаљног приступа објашњењу конкретних појава, феномена, закона (њихове природе и настанка). Обимне текстове универзалног карактера, својствене за средњи век, замењују краћи текстови специфичног карактера и садржаја, понекад ограниченог на једно подручје музичке теорије. Теоријски радови из хармоније добијају називе приручника, почетних приручника, кратких упутстава. Почетком XX века, све више долази до наглашеног раздвајања теоријске и практичне димензије хармоније (Perićić, 1968). Осим тога, теоријски радови све више обухватају историјски али и стилски аспект музичке уметности и специфичности националних културних простора којима се приступа из хармонског угла (Лагутина, 2014). Потреба за генерализовним, систематизованим знањима и вештинама довела је до стварања великог броја текстова који припадају категорији уџбеника, практикума, приручника, студије, скрипта, монографских издања, збирки задатака, теоријских курсева. Пописом различитих јединица уџбеничке литературе из хармоније наилазимо на широк спектар понуђених теоријских радова, у којима се комбинују теоријске и практичне смернице у настави хармоније, техника генералбаса, хармонски задаци и најразличитије вежбе за практичну хармонизацију (писана израда задатака) и свирање на инструменту, и, коначно, аналитички приступ хармонији (Шевалье, 1932; Stojanović i Nagorni Petrov, 2019).

Почетни кораци у стварању уџбеничке литературе их хармоније везани су за европске земље германског, романског и словенског језичког подручја.

²⁹ Први конзерваторијуми и музичке академије основани су на тлу Европе: у Паризу (1795), Прагу (1811), Грацу (1815), Бечу (1817), Милану (1824), Лондону (1830), Лајпцигу (1843), Берлину (1850). Музичка академија у Београду основана је 1937. године.

Ширење ове тенденције и омасовљавање музичког образовања пренело се на остале делове континента.

Године 1722. у Паризу је објављена *Наука о хармонији сведена на природне законе* (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*), као први уџбеник из хармоније Жан Филип Рамоа. Кроз четири дела уџбеника приказан је развој нове науке о хармонији – као система акорада, и покушај сагледавања савршене музике, који обухвата разматрања акустичких феномена (I: *Du rapport des Raifons & Proportional (Harmoniques)*), акорада и њиховог везивања (II: *De la nature & de la propriété des Accordes Et de tout ce qui peut fervir á rendre une Mufique parfait*), принципа компоновања (III: *Principes de Compofition*) и општих принципа који учествују у обликовању музике (IV: *Principes d'Accompagnement*).

Без намере за успостављањем хијерархијске као ни вредносне релације, и претпоставке да су побројана сва до сада објављена издања, следи оквирни попис различитих теоријских радова који у целости или једним својим делом одговарају на захтеве наставног програма из хармоније, или воде ка формулацији и разради конкретног теоријског система (Ilić, 2016).

Надовезујући се на први уџбеник из хармоније Рамоа (1722), хронолошки приказ настанка различитих јединица уџбеничке литературе одвијао се на следећи начин: Хајнихен (Heinichen): *Der General-Baß in der Composition* (1728); Бах (Bach, J. S.): *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music* (1738); Далемберт (d'Alembert): *Elements de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* (1752); Сер (Serre): *Essai sur les principes de l'harmonie* (1753); Марпург (Marpurg): *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (1755–8); Русир (Roussier): *Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale* (1764); Кирнбергер (Kirnberger): *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* (1781); Турк (Türk): *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen* (1791); Кнет (Knecht): *Gemeinnützlichtes Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses* (1792); Сабатини (Sabbatini): *La vera idea delle musicali numeriche segnatura diretta al giovane studioso dell'armonia* (1799); Кател (Catel): *Traité d'harmonie* (1802); Фоглер: *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass* (1802); Момини (Momigny): *Cours complet d'harmonie et de composition-d'après une méthode neuve et générale de la musique* (1803); Рихтер (Richter, F. X.): *Traite D'harmonie et de Composition* (1803); Херинг (Hering): *Neue, sehr erleichterte, praktische Generalbaßschule für junge Musiker, zugleich als ein nöthiges Hülfsmittel für diejenigen, welche den Generalbaß ohne mündlichen Unterricht*

in kurzer Zeit leicht erlernen wollen (1805); Шопон: *Principes de composition des écoles d'Italie, adoptés par le gouvernement français* (1808); Кох: *Handbuch bey dem Studium der Harmonie* (1811); Реиха (Reicha): *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (1818); Рамо: *Praktische Generalbass-Schule* (1830); Маркс (Marx): *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 sv. (1837); Коле (Colet): *Panharmonie musicale ou Cours complet de composition théorique et pratique* (1839); Ден (Dehn): *Theoretisch-praktische Harmonielehre* (1840); Вебер: (Weber, F. D.): *Harmonielehre* (1841); Савар (Savard): *Cours complet d'harmonie théorique et pratique* (1853); Рихтер (Richter, E. F.): *Lehrbuch der Harmonie* (1853); Хауптман: *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853); Базин (Bazin): *Cours d'harmonie théorique et pratique* (1857); Волкмар (Volckmar): *Harmonielehre* (1860); Еслава (Eslava): *Escuela de composición. Tratado primero, De la armonía* (1861); Ребер (Reber): *Traité d'harmonie* (1862); Басеви (Basevi): *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia* (1862); Бросиг (Brosig): *Modulationstheorie* (1865); Маршан (Marchand): *Du principe essentiel de l'harmonie* (1872); Делбеке (Delbeke): *Harmonie universelle et omniverselle, ou L'absolu dans la création, dans l'histoire, dans les cultes religieux, dans la littérature classique, dans les arts* (1872); Чайковски: *Руководство к практическому изучению гармонии* (1872); Краткий учебник гармонии (1874); Бросиг: *Harmonielehre* (1874);³⁰ Буслер (Bussler): *Praktische Harmonielehre in Aufgaben* (1875); Греденер (Grädener): *System der Harmonielehre* (1877); Фетис: *Traite complet de la Theorie et de la Pratique de L'Harmonie* (1879); Размадзе: *Задачник гармонии* (1880); Карвен (Curwen): *How to observe harmony, with exercises in analysis* (1881); Ферстер: *Наук о хармонији ин контрапункту* (1881); Дуран (Durand): *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1881); Жадасон (Jadassohn): *Lehrbuch der Harmonie* (1883); Казбирјук (Казбирюк): *Руководство к практическому изучению гармонии* (1883); Дрезеке (Draeseke): *Die Lehre von der Harmonia in lustige Reimlein gebracht* (1883); Рихтер: *Manual of Harmony* (1884); Скухерски: *Nauka o harmoniji* (1885); Буслер: *Практический учебник гармонии в пятидесяти четырёх задачах с многочисленными образцами, примерами для упражнения и отрывками классических произведений, напечатанными в тексте для преподавания и самообучения* (1885); Римски-Корсаков: *Практический учебник гармонии* (1886); Рима: *Handbuch der Harmonielehre* (1887); Дрезеке: *Die Lehre von der Harmonia* (1887); Зайн: *Harmonie und Modulationslehre*

³⁰ У Архиву Факултета музичке уметности у Београду налази се *Наука о хармонији* – рукопис трећег издања приручника из хармоније Морица Бросига из 1882. године. Рукопис је са немачког превео Владимир Ђорђевић.

(1888); Лефевр (Lefèvre): *Traité d'Harmonie, à l'Usage des Cours de l'École* (1889); Новак: *Приправа к науци о гласбеној хармонији* (за учитељске школе) (1889); Наука о гласбеној хармонији (1890); Бишоф (Bischoff): *Harmonielehre* (1890); Аренски (Аренский): *Краткое руководство к практическому изучению гармонии* (1891); Дибоа: *Notes et Etudes d'Harmonie XIXe* (1894); Жадасон: *Elementar-Harmonielehre für den Schul-und Selbstunterricht* (1894); Конјус (Конюс): *Пособие к практическому изучению гармонии* (1894); Иполитов-Иванов: *Учение об аккордах, их построении и разрешении* (1897); Аренски: *Сборник задач* (1000) *для практического изучения гармонии* (1897); Металов (Металлов): *Строгий стиль гармонии. Опыт изложения оснований строгого и строгоцерковного стиля гармонии* (1897); Ладухин: *Руководство к практическому изучению гармонии* (1898); Реинеке (Reinecke): *Harmonielehre oder Generalbass: ein Leitfaden insbesondere für Seminaristen, Cantoren und Organisten* (1898); Данди (d' Indy): *Cours de composition musicale* (1903); Жадасон: *Exercises and examples for the studies in harmony Appertaining to the Manual of harmony* (1904); Шин (Shinn): *A Method of Teaching Harmony: Based Upon Ear-Training. Part I: Diatonic Harmony* (1904); Шрејер (Schreyer): *Harmonielehre* (1905); Жевар (Gevaert): *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1905); Халм: *Harmonielehre* (1905); Арин и Фонтанила (Arín & Fontanilla): *Estudios de Armonía. Lecciones teórico-prácticas [para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación]* (1905–1910); Рима: *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre* (1906); Шенкер: *Harmonielehre* (1906); Штер (Stöhr): *Praktische Leitfaden der Harmonielehre* (1906); Зајн: *Manual of Harmony—theoretical and practical* (1907); Луј и Тил (Louis & Thuille): *Harmonielehre* (1907); Капелен: *Fortschrittliche Harmonie – und Melodielehre* (1908); Рима: *Anleitung zum Generalbaß-Spielen* (1909); Шенберг: *Harmonielehre* (1911); Соловјев (Соловьёв): *Практическое руководство к изучению гармонии, Полный курс гармонии* (1911); Шмиц (Schmitz): *Harmonielehre als theorie ...* (1911); Ленорман: *Étude sur l'harmonie moderne* (1912),³¹ Јаначек: *Úplnà nauka o harmonii* (1912–13); Соколовски (Соколовский): *Руководство к практическому изучению гармонии* (1914); Хул (Hull): *Modern Harmony* (1914); Ленорман: *A study of twentieth-century harmony=Étude sur l'harmonie moderne: a treatise and guide for the student-composer of To-day* (1915–1944); Данди: *100 [i.e.cent] thèmes d'harmonie: composés & ordonnés progressivement* (1919);

³¹ Студију о модерној хармонији Ленормана (*Etude sur l'harmonie moderne*, 1912) превео је Миодраг Васиљевић 1928. године. Књига поседује руком исписане коментаре, шематске приказе и дидактичке примере из пригодне музичке литературе (Vasiljević i Miljković, 2002; Živković, 2014b). Књига је публикована 2002. године (Васиљевић, 2003).

Фуентес (Fuentes): *Metodo de armonía* (1920); Дибоя: *87 lecons d'harmonie; basses et chants. Suivie de 34 lecons réalisées par les premiers prix de sa classes d'harmonie aux concours du Conservatoire (1873–1891), Réalisations des basses et chants du Traité d'harmonie* (1921); *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1921); Крел (Krehl): *Harmonielehre* (1921); Мериот (Maryott): *The essentials of harmony* (1923); Šin: *Upiná nauka o harmonii* (1923); Грабнер: *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns* (1923), *Allgemeine Musiclehre* (1924); *Harmonielehre* (1924); Ферстер (Foerster): *Harmonie-Lehre* (1924); Лучић: *Хармонија – Наука о акордима* (1924); Катуар: *Теоретический курс гармонии в двух частях* (1924/25); Вајгел (Weigl): *Harmonielehre* (1925); Акименко (Якименко): *Практичний курс науки гармонії у двох частинах з задачником* (1925); Ерф (Erpf): *Studien zur Harmonie-und Klangtechnik der neueren Musik* (1927); Хаба: *Neue harmonielehre* (1927); Кеклин: *Traité de l'harmonie* (1928–1930); Келер (Keller): *Schule des Generalbass-Spiels* (1931); Карг-Елерт: *Polaristische Klang – und Tonalitätslehre* (1931); Каудер (Kauder): *Eniwurf einer neuen Melodie und Harmonielehre* (1932); Маркс и Байер (Marx & Bayer): *Harmonielehre* (1933); Хартман (Hartmann): *Harmonielehre* (1934); Милојевић: *Наука о хармонији* (1934); Рудолф (Рудольф): *Гармония (практический курс)* (1935); Способин: *Практический курс гармонии. Часть 1, 2*, (1935); Рудольф: *Упражнений по гармонии за фортепиано* (1936); Тјулин (Тюлин): *Учение о гармонии* (1937); Дубовски, Евсеев, Способин и Соколов (Дубовский, Евсеев, Способин, Соколов): *Учебник гармонии, известный под названием «Бригадный»* (1937/38); Дистлер (Distler): *Funktionelle Harmonielehre* (1940); Сепе (Sépe): *Tratado de Harmonia* (1941); Оголевец: *Основы гармонического языка* (1941); Месијан: *Vingt Lecons d'harmonie* (1942); Позайћ: *Увод у науку о хармонији* (1942); Грабнер: *Handbuch der funktionellen Harmonielehre* (1944); Пистон (Piston): *Harmony* (1944); Карнер (Carner): *Twentieth-Century Harmony* (1944); Живковић: *Наука о хармонији* (1946), *Наука о хармонији II* (1947); Обухов: *Traité d'harmonie tonale, atonale et totale* (1947); Галон (Gallon): *80 Exercices et thèmes d'harmonie* (1947); Максимов: *Упражнения по гармонии на фортепиано I*, (1947), *Упражнения по гармонии на фортепиано II, III* (1948); Lotka (Lhotka): *Harmonija II (Osnova homofonog sloga)* (1948); Деспортес (Desportes): *Précis d'analyse harmonique* (1948); Мутли: *Сборник задач по гармонии* (1948); Кох (Koch): *Harmonielehre* (1948); Ерф: *Vom Wesen der neuen Musik* (1949); Ројтер (Reuter): *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. Konsonanz-und Dissonanzlehre nach dem System von Sigfrid Karg-Elert mit Aufgaben* (1951); Скребкова и Скребков: *Практический курс гармонии* (1952); Живковић:

Наука о хармонији (1953); Дуран (Durand): *64 Leçons d'harmonie* (1953); Одак: Модулација (1954); Појтер: *Praktisches Generalbass-Spielen* (1955); Келер (Keller): *Schule des Generalbass-Spiels* (1955); Кажих: Хармонија, репетиторијум, 2 св. (1956); Скребкова и Скребков: *Хрестоматия по гармоническому анализу* (1956); Сикорски (Sikorski): *Harmonia* (1958); Тјулин: *Краткий теоретический курс гармонии* (1960); Берков: *Пособие по гармоническому анализу* (1960); Дупре (Dupré): *Curso de armonia analitica* (1960); Хомињски (Chominsky): *Historia harmonii i kontrapunktu* (1960); Холопов: *О гармонии* (1961); Персикети (Persichetti): *Twentieth century Harmony – Creative aspects and practice* (1961); Lotka: *Harmonija* (1961); Отман (Ottman): *Elementary Harmony: Theory and Practice* (1961); Devčić: *Zadaci iz harmonije* (1962); Отман: *Workbook for Elementary Harmony: Theory and Practice* (1970); Škerjanc: *Harmonija* (1962); Раденковић и Перичић: *Преглед науке о хармонији* (1962); Гргошевић: *Хармонија* (1963); Тјулин и Привано (Привано): *Учебник гармонии* (1964); Тител (Tittel): *Harmonielehre* (1965); Дубовски, Евсеев, Способин и Соколов: *Учебник гармонии* (1965); Абрахам (Abraham): *Harmonielehre Band I, II* (1965); Холопов: *О трех зарубежных системах гармонии* (1966); Остин (Austin): *Music in the Twentieth Century: from Debussy to Stravinsky* (1966); Тајчевић: *Задачи из науке о хармонији* (1966); Берков: *Пособие по гармоническому анализу* (1966); Должански (Должанский): *Краткий курс гармонии для любителей музыки и начинающих профессионалов* (1966); Андре-Маршал (Andre-Marchal): *Notions élémentaires d'harmonie* (1966); Улехла (Ulehla): *Contemporary harmony, Romanticism through the twelve-tone Row* (1966);³² Тјулин: *Учение о гармонии* (1966); Привано: *Хрестоматия по гармонии. Часть 1, 2, 3, 4* (1967–1973); Магдаленић: *Основе тонског слога, I, II* (1968–69); Способин: *Лекции по курсу гармонии* (1969); Бершадскаја: *О методике преподавания гармонии в музыкальных училищах: Методическое пособие (В помощь педагогу-музыканту)* (1969); Фалк (Falk): *Technique complète et progressive de l'harmonie* (1969); Привано: *Хрестоматия по гармонии, Часть 1, 2, 3, 4* (1970); Despić: *Harmonska analiza* (1970); Берков: *Гармония* (1970); *Формообразующие средства гармонии. Аккорд. Лейт-гармония. Секвенция* (1971); Белаев (Беляев): *Учебно-методическое пособие по гармонии для музыкальных факультетов педагогических институтов* (1971); Степанов: *Гармония: учебник для исполнительских отделений музыкальных училищ и средних специальных музыкальных школ* (1971); Мазель (Мазель):

³² Факултет музичке уметности у Београду је 1989. године објавио превод студије савремене хармоније Лудмиле Улехле: *Импресионизам, II део, Савремене хармоније*. Аутор превода је Мирјана Живковић.

Проблемы классической гармонии (1972); Тајчевић: Хармонија (1972); Перичић: Хармонија, I део, Хармонија II део –скрипта, Кратак преглед развика хармонских стилова (1972); Дубинин (Дубінін): Гармонія (1973); Мерлет (Merlet): *Cent-vingt textes pour l'harmonisation au piano* (1973); Цветанов: Задачи по хармония (1973); Берков и Степанов: Задачи по хармония (1973); Холопов: Очерки современной гармонии (1974); Вагнер (Wagner, M.): *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (1974); Рајчев (Райчев): Хармония (1974); Девчић: Хармонија (1975); Молер (Мюллер): Гармония: Учебник для исполнительских факультетов музыкальных вузов (1976); Де ла Моте (De la Motte): *Harmonielehre* (1976); Кохоутек (Kohoutek): Техника компоновања у музици XX века (1976); Тјулин: Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации (1976); Алексеев (Алексеев): Задачи по гармонии (1976); Кириллова, Наумов, Степанов и Таранушенко (Кириллова, Наумов, Степанов & Таранущенко): *Практические задания к курсу гармонии* (1976); Панаин (Pannain): *Trifuncionalidade Harmônica* (1977); Деспортес: *Traité d'harmonie en 20 leçons* (1977); Бершадскаја (Бершадская): Лекции по курсу гармонии (1978); Гармония как элемент музыкальной системы (1978); Раденковић: Аналитичка хармонија – општи део (1978); Колпројтер (Koellreutter): *Harmonia Funcional* (1978); Мерлет: *120 Textes pour l'harmonisation au piano* (1978); Скребкова и Скребков: Хрестоматия по гармоническому анализу (1978); Етингер (Этингер): Раннеклассическая гармония (1979); Тјулин: Музыкальная фактура и мелодическая фигурация. Практический курс (1980), Музыкальная фактура и мелодическая фигурация. Практический курс: I – Задания, II – Образцы решений (1980); Масоедов (Мясоедов): Учебник гармонии (1980), Задачи по гармонии: учебное пособие (1981); Асеев (Ассеев): Сборник задач по гармонии (1981); Григорјев (Григорьев): Теоретический курс гармонии: учебник для студентов теоретико – композиторских факультетов музыкальных вузов (1981); Кореа (Corréa): *Introdução à Harmonia* (1981); Можевелов (Можевелов): Мелодии для гармонизации (1982); Зелински (Зелинский): Курс гармонии в задачах. Диатоника (1982); Шаццо (Шаццолло): Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии (1982); Бершадскаја: Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях (1982); Молер: Гармония: учебник для исполнительских факультетов музыкальных вузов (1982); Масоедов: Учебник гармонии: Учебник для учащихся теоретических отделений музыкальных училищ (1983); Холопов: Задания по гармонии (1983); Гуляницкаја (Гуляницкая): Введение в современную гармонию (1984); Низурски (Niziurski): *Harmonia*, (1984); Пакетурас и Чаплаускас

(Пакетурас & Чяпляускас): *Задачи по гармонии* (1984); Тјулин и Привано: *Учебник гармонии* (1986); Масоедова и Масоедов: *Пособие по игре на фортепиано в курсе гармонии* (1986); Ошанов и Пеков: *Задачи по хармония* (1986); Хаџијева (Хаджиев): *Хармония* (1987); Огарков: *Основы гармонического четырехголосия: Учебное пособие* (1987); Холопов: *Гармония. Теоретический курс* (1988); Франкиевич и Фелдорф (Franczkiewicz & Fieldorf): *Zasady modulacji* (1988); Соловьева (Соловьева): *Упражнения на фортепиано в курсе гармонии* (1989); Аврамов: *Ръководство по практика на хармоничния анализ* (1989); Дачкова (Дьячкова): *Гармония в музыке XX века: Учебное пособие по курсу «Гармония»* (1989); Живковић: *Хармонија за II, III и IV разред средње музичке школе* (1990); Азарони (Azzaroni): *La teoria funzionale dell'armonia* (1991); Цимковски (Цимковский): *Гармония: Свод правил: Учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов* (1992); Petrović: *Glazbena harmonija (dijatonika)* (1992); Шульгин (Шульгин): *Теоретические основы современной гармонии* (1994); Добкина: *Конспекты по гармонии: Учебно-методическое пособие с практическим приложением. Для музыкально-педагогических училищ* (1994); Девуцки (Девуцкий): *Стилистический курс гармонии* (1994); Ценова: *Упражнения по гармонии на фортепиано* (1994); Деспић: *Хармонија са хармонском анализом – I, Барок и класика* (1994); *II, Романтизам* (1994); *III, 20. век* (1995); Костка и Пејн (Kostka & Payne): *Tonal Harmony with Introduction to Twentieth-Century Music* (1995), *Workbook for Tonal Harmony with an introduction to twentieth-century music* (1995); Бенцион: *Задачи по хармония* (1995); Холопов: *Гармонический анализ. Часть 1, 2, 3* (1996–2009); Гаулдин (Gauldin): *Harmonic practice in tonal music* (1997); Despić: *Harmonija sa harmonskom analizom* (1997); Истомин: *Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии* (1998); Деспић: *Хармонија са хармонском анализом, Хрестоматија за аналитичку хармонију* (1998); Масоедов: *О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики)* (1998); Долматов: *Гармония: Практический курс* (1999); Бат (Бать): *Сборник задач по гармонии* (2000); Абизова (Абызова): *Гармония* (2001); Слонимскаја (Слонимская): *Анализ гармонических стилей: тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей. [для педагогов и студентов музыкальных и гуманитарных вузов]* (2001); Живковић: *Хармонија за II разред, Хармонија за III и IV разред* (2001); Соловјева: *Упражнения на фортепиано в курсе гармонии* (2002); Холопов: *Гармония. Практический курс в 2-х частях* (2003); Васильевић: *Наука о хармонији* (2003); Денисов: *Гармония классического стиля: учебное пособие* (2004); Дачкова: *Гармония в музыке XX века–Часть 1, 2, 3, 4* (2004);

Деспиф: *Музички стилови* (2004); Таргош (Targosz): *Podstawy harmonii funkcyjnej* (2004); Масоедов: *Задачи по гармонии* (2004); Слонимски: *Практическая гармония: учебное пособие* (2005); Холопов: *Гармония. Практический курс. Часть I: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма* (2005), *Гармония. Практический курс. Часть II: Гармония XX века* (2005); Амон (Amon): *Lexikon der Harmonielehre* (2005); Истомин: *Гармония* (2005); Потапова: *Учебник гармонии* (2006); Кириченко: *Задачи по гармонии: учебное пособие* (2006); Бонет (Bonet): *Les principes fondamentaux de l'Harmonie* (2006); Соколов: *Модуляция: Учебно-методическое пособие для учащихся исполнительских специальностей средних и высших музыкальных учебных заведений* (2006); Брисола (Brisolla): *Princípios de Harmonia Funcional* (2007); Бонев: *Ръководство за решаване на задачи по хармония* (2007); Класическа Хармония (2008); Арабов: *Задачи по хармония* (2008); Belković: *Glazbena literatura za harmonijsku analizu* (2008); Уткин: *Начальный курс гармонии в задачах: учебно-методическое пособие* (2008); Дамшродер (Damschroder): *Thinking about harmony. Historical Perspectives on Analysis* (2008); Дачкова: *Гармония в западно-европейской музыке (IX-нач. XX)* (2009); Јовановић: *Практикум из хармоније 1, Дијатоника и алтерације* (2009), *Практикум из хармоније 2, Модулације* (2009); Неведрова: *Упражнения на фортепиано в курсе гармонии. Учебное пособие* (2009); Калашникова: *Начальный курс гармонии* (2010); Стојанов (Стоянов): *Хармония* (2010); Хоџић (Hodžić): *Harmonija sa zadacima* (2010); Бонет: *Recueil de basses et chants donnés I, II* (2010); Косовски (Косовский): *Диатоническая модальная концепция гармонии* (2010); Дионизи (Dionisi): *Lezioni di armonia complementare* (2010); Наполи (Napoli): *Elementi fondamentali di armonia* (2011); Petrović: *Od Arkadelta do Tristanova akorda, Nauk o harmoniji–dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave* (2011); Баникова (Банникова): *Гармония и музыкальная форма эпохи барокко* (2012); Алмада (Almada): *Harmonia Funcional* (2012); Квинтана (Quintana): *Armonia: La practica armonica en los periodos Barroco y Clasico* (2012); Багрицки (Багрицкий): *Нарушение гармонии* (2013); Голдобина: *Модальность в музыке XX века* (2013); Яковцевскаја (Яковцевская): *111 задач по гармонии: учебное пособие для музыкальных колледжей и консерваторий* (2013); Ћуперјани и Veljović: *Harmonija na klaviru* (2013); Шульгин: *Современная гармония. Теоретический и практический курсы* (2014); *Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера* (2015); Вишневскаја (Вишневская): *Рабочая тетрадь по вузовскому курсу гармонии. Западноевропейская гармония Средневековья, Возрождения, Барокко* (2015); Харишина: *Творческие задания по гармонии и*

образцы их выполнения (2015); Бјанки (Bianchi): *Manuale teorico-pratico di Armonia* (2015); Русаева (Русяева): *Задачи и упражнения по гамонии I, II, III* (2015–2017); Хоџић: *Хармонијска анализа кроз стилове* (2015), *Хармонија у пракси* (2016); Фарина (Farina): *Trattato di armonia teoretico–pratico* (2016); Делаки (Delachi): *Racolta di bassi per lo studio dell' armonia* (2016); Капелари и Данијели (Cappellari & Danieli): *Armonia, analisi e composizione* (2016); Середа: *101 гармоническая задача с вариантами решений: учебно-методическое пособие* (2019); Живковић и Петковић: *Хармонија на диркама* (2019).

Наведене јединице уџбеничке литературе из хармоније (Науке о хармонији) настале су у широком временском распону од три века. Спроведена истраживања ауторке Плут (2003) и систематизација података указују на 25 најчешћих карактеристика доброг, квалитетног уџбеника. Њихов редослед по азбучном реду обухвата атрактивност (уџбеник треба да буде леп и занимљив); аутентичност (обухвата стварне, озбиљне садржаје); блискост (омогућава везу са спонтаним знањима ученика); читљивост (прегледност и лак (брз) пут до информација); далекосежност (достизање конкретних циљева); истинитост (садржи прецизне и тачне информације); изазовност (нуди интелектуалне изазове и покреће на размишљање); изводљивост (циљеви у уџбенику изазовни али достижни); осетљивост (препознате емоционално-социјалне потребе ученика); отвореност (отворен за различите врсте знања и истина); поступност (садржаји представљени поступно); прецизност (нуди прецизне циљеве учења писане прецизним језиком); предвидљивост (уџбеник тако структуриран и написан да одговара очекивањима читалаца); применљивост (демонстрира како се може употребити знање); разноврстност (нуди разноврсне садржаје); разумљивост (писан разумљивим језиком); селективност (нуди пажљиво одабране садржаје представљене на јасан начин); структурираност (садржи структуре знања); сврсисходност (има јасан циљ); развојност (омогућава повезивање и развој знања); редундантност (нуди понављање знања на разне начине); репрезентативност (омогућава развијање техника интелектуалног развоја); трансформабилност (подстиче схватање истог смисла кроз различите форме); укљученост (пружа повратне информације кориснику о властитом напретку); услужност (усмерен на потребе ученика) (Плут, 2003). Иако у време настанка већине наведених јединица уџбеничке литературе нису рађена педагошка, социолошка, психолошка истраживања и нису постојали стандарди квалитета уџбеника, у многим издањима препознајемо неке и/или већи број описаних карактеристика доброг уџбеника (Ивић и сар., 2009; Перишић, 2016).

АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП УЏБЕНИЦИМА ИЗ ХАРМОНИЈЕ ДОМАЋИХ АУТОРА И ПРИРЕЂИВАЧА У ПЕРИОДУ ОД 1934. ДО 2019. ГОДИНЕ

Појављивању првог уџбеника из хармоније на нашим просторима (1934) претходиле су вишедеценијске активности великог броја световних и духовних учитеља на популаризацији музике, музичком описмењавању и образовању, организацији музичког живота, формирању институција и пратећих законских аката. Писане трагове музичких активности на нашим просторима налазимо у списима из XVIII века у којима је представљена духовна и световна музика, вокално и инструментално образовање које се „остваривало искључиво непосредним, директним преношењем умења и вештине певања или свирања са мајстора, певача, учитеља, на ученика“ (Станисављевић, 1992:255). Почеци музичког образовања у српској култури везују се за тридесете године XIX века и рад основних школа у којима су ђаци добијали подuku из црквеног појања (учење основних одговора на јектенија)³³ и певање народних песама (Маринковић, 2007). Краљевско-српска државна штампарија је 1875. године, за потребе наставе црквеног појања у Богословији и учитељским школама објавила *Осмогласник и Празнично пјеније* (Васиљевић, 2000). Из средине деветнаестог века датира *Школа гитаре* (1842) Георгија Милановића, босанског капелника, као први сачувани музички уџбеник на српском језику (Дробни, 2007б). У периоду од 1862. до 1864. године, Корнелије Станковић је у Бечу објавио три књиге хармонизованих мелодија за црквено појање по карловачком напеву под називом *Православно црквено појање у србскога народа*. Следећи корак ка стварању музичке уџбеничке литературе везан је за време првих писаних предлога закона о оснивању музичких школа из 1863. године. Формирање уџбеничке литературе за наставне предмете је покренуто законским одредбама које су налагале наставницима да пишу књиге из области које предају, што је важило и за музичку наставу, теорију музике и нотно певање (Пејовић, 2007).

Главни покретачи музичке педагогије и иницијатори израде и штампања помоћне уџбеничке литературе на нашим просторима су Милан

³³ Уставом из 1833. године црквено појање постаје обавезни школски предмет.

Миловук,³⁴ Исидор Бајић,³⁵ Стеван Мокрањац³⁶ и Милоје Милојевић.³⁷ Домаћа музичка уџбеничка литература развијала се у неколико праваца. Тематика црквеног појања обрађивана је у радовима Николе Вучићевића (*Помоћна књига за разјасњавање црквеног појања што се у српским народним школама учи*, 1865) и Аксентија Максимовића (*Литургија за децу у два гласа*, 1872). Нотно певање је област широког интересовања А. Максимовића (*Кажипут учитељима основних школа при предавању мога буквара и читанке нотного певања прве свеске*, 1870); Јована Борјановића (*Нотна ђачка појанка*, 1877); Андрије Матића (*О музикалној хармонији*, 1877); Мите Топаловића (*Песме у два гласа за ученике народних (основних) школа*, 1879); Божидара Јоксимовића (*Методика певања*, 1927)³⁸ и Владимира Ђорђевића (*Кратко упутство за предавање нотного певања у основној школи*, 1927. и *Певанка за*

³⁴ Милан Миловук (1825–1883) је аутор првих песмарица и музичких уџбеника на српском језику насталих по угледу на одговарајућа страна издања (Katunc, 2004). Опусу Миловука припадају радови који пружају почетну основу теоретском музичком образовању и представљају прве покушаје стварања домаће музичке терминологије, која је заменила германску: *Теорички основи музике* (1866), *Школа нотного певања* (1871) и *Књига о музици* (1867) (Васиљевић, 2000).

³⁵ Исидор Бајић (1878–1915) је аутор следећих издања: *Теорија правилног нотного певања* (1904), *Српска православна црквена појанка I-II*, *Музички речник* и *Наше црквено појање* (1906), *Клавир и учење клавира* (1907), *Теорија нотного певања* (1912) (Perićić, 1969).

³⁶ Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914), педагог, диригент, композитор, музички писац и критичар, своју вишегодишњу континуирану делатност на записивању београдског црквеног појања (1897–1912) заокружио је објављивањем збирке *Осмогласник* (1908). У предговору Осмогласника налази се анализа гласова и црквених напева, што се сматра првом теоријском студијом духовне музике у Србији. Остали духовни напеви обједињени су збирком *Страно пјеније* (1914), чији је оригинал изгубљен за време Првог светског рада (Пејовић, 2005; Perićić, 1969).

³⁷ Милоје Милојевић (1884–1946) је аутор следећих теоријских радова: *Градиво за уџбеник певања помоћу нота – скрипта* (1914); *Основи музичке уметности* (1922), *Основна теорије музике* (1927) као уџбеник за први разред средње школе (Коњовић, 1954). Ауторка Каран износи податак да је првообјављени уџбеник за нотно певање – *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбама* објављен 1921. године, а његов други део 1923. године. „До 1940. године оба дела уџбеника заједно су имала двадесет издања, када их је Милојевић прерадио и објавио под именом *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодиским вежбама* – према новом наставном програму“ (Каран, 2015а:472). Године 1940. Милојевић објављује и уџбеник: *Некоје опште напомене и методски упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике за први и други разред средњих и њима сличних школа* (1940). Наведени уџбеници Милојевића законом су прописани за употребу у музичким и средњим школама (Дробни, 2007а).

³⁸ Божидар Јоксимовић је аутор и уџбеника за млађи узраст: *Музички буквар* (1923) и *Музичка читанка* (1925).

ученике основних школа и учитељских школа, 1928). Методика различитих музичких дисциплина проблематизована је у радовима Катарине Миловук (*Методика за све предмете који су се предавали у основној школи*, 1866); А. Максимовића (*Мала букварска читанка за народ по природним педагошким законима*, 1872. и *Изучавање виолине с помоћу народних песама за постепено учење*, 1870); Вујице Петковића (*Методика наставе певања у основној школи*, 1920); В. Ђорђевића (*Школа за виолину*, 1899); Данице Крстић (*Школа за клавира*, 1911) и Јосифа Свободу у постхумно објављеном приручнику *Школа за виолину* (1914). Уџбеници из теорије музике припадају категорији најзаступљенијих: Станоје Николић (*Теорија музике*, 1888); Ј. Свобода (*Теорија музике*, 1895); Драгутин Блажек (*Наука главних појмова музике*, 1889) и В. Ђорђевић (*Општа теорија музике*, 1924) (Станисављевић, 1992; Васиљевић, 2000; Каран и Дробни, 2008).

Први уџбеник из хармоније на домаћем тлу настао је 1934. године. На језицима народа са широк простора Балкана већ су постојала уџбеничка издања из хармоније Антона Ферстера: *Наук о хармонији ин контрапункту* (1881), Вјенцеслава Новака (*Приправа к науци о гласбеној хармонији*, 1889) и (*Наука о гласбеној хармонији*, 1890), и Фрање Лучића (*Хармонија – Наука о акордима*, 1924).

Списак јединица уџбеничке литературе домаћих аутора и приређивача је шири од понуђеног и анализираног у овој монографији.³⁹ Овде су издвојене оне уџбеничке јединице из хармоније (Науке о хармонији) које су, осим по важној улози у процесу настанка и развоја уџбеничке литературе, значајне и по својој присутности, применљивости у реалној образовној (наставној) пракси различитих генерација и профила младих музичара на нашим просторима.

³⁹ Професорка Дорина Радичева је професору Растиславу Камбасковићу и ауторки ове монографије предала на стручни увид текст обимног ауторског уџбеника из хармоније (2010). Уџбеник до данашњег дана није публикован.

НАУКА О ХАРМОНИЈИ Милоја Милојевића⁴⁰

Године 1934. настао је први уџбеник из хармоније – *Наука о хармонији*, аутора Милоја Милојевића.⁴¹ У процесу осмишљавања и обликовања уџбеника из хармоније, Милојевић је користио сопствено педагошко искуство, белешке са предавања професора Клозеа (Friedrich Klose), записе о хармо-

⁴⁰ Милоје Милојевић је „аутор разноврсног и обимног опуса, стално присутан, незаобилазни организатор музичког живота, пропагатор уметничке музике у најширим слојевима, аутор текстова о музици и критичар до чијег се суда држало, етномузиколог, уважавани универзитетски професор. У многим областима деловања био је родоначелник, визионар који послушује пулс средине, културни прегалац у жижи збивања, ауторитет чија реч не остаје без одјека“ (Katunas, 2004:6). У првој половини XX века Милоје Милојевић се као свестрана музичка личност „залагао за имплементацију европског музичког карактера у све сегменте српске музике – музичког стваралаштва, науке и образовања“ (Каран, 2015a:474). Докторирао је на Карловом универзитету у Прагу (1925) из области музикологије са темом *Сметанин хармонски стил*. Активности Милојевића обухватају организацију *Камерног удружења наставника Српске музичке школе* (1911), оснивање и руковођење универзитетског камерног удружења *Collegium musicum* (1925), дириговање *Првим београдским певачким друштвом* и друштвом *Обилић* (Коњовић, 1954). Писао је за многе новине, часописе, зборнике и годишњаке: *Политику* (1921–41), *Српски књижевни гласник* (1908–41), *Дан*, *Мисао*, *Ново доба*, *Летопис Матице српске*, *Просветни гласник*, *Правда*, *Музика* (1928 – оснивач и главни уредник часописа), *Зборник радова трећег конгреса словенских географа и етнографа у Краљевини Југославији*, *Годишњак и календар Српске православне патријаршије* (Perićić, 1969). Стваралачки опус Милојевића обухвата композиције различитог жанра; соло песме, клавирска и камерна дела, хорске и црквене композиције, сценска и оркестарска дела. Домаћа музичка педагогија свој замах добија у првим деценијама XX века активношћу Милоја Милојевића (Katunas, 2004) на објављивању скрипта *Градиво за уџбеник певања помоћу нота* (1914). У наредном периоду Милојевић је у издању Геце Кона објавио прву свеску уџбеника за први разред средње школе – *Основи музичке уметности* (1922). Године 1927. светлост дана угледао је други део овог уџбеника. Долази до промене наслова у *Основна теорије музике* чиме је верније осликана његова стварна садржина. Године 1940. Милојевић својим уџбеницима додаје нову књигу *Некоје опште напомене и методски упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике за први и други разред средњих и њима сличних школа*, у којој излаже своје методичке принципе. Наведени уџбеници Милојевића законом су прописани за употребу у музичким и средњим школама (Дробни, 2008).

⁴¹ Миодраг Васиљевић је аутор необјављеног приручника мањег обима под називом *Наука о хармонији у питањима, одговорима и примерима* (1941). Приручник представља допуну уџбеника *Наука о хармонији* и омаж учитељу, др Милоју Милојевићу (Živković, 2014b).

нији, уџбеник из хармоније Луја и Тила (1907). Уџбеник *Наука о хармонији* Милоја Милојевића је објављен у сопственој продукцији, у форми литографског записа (Каран, 2015а; 2015б). Предговор уџбеника написан је 1923. године. У њему се, осим посвете Стевану Мокрањцу, указује на пробужено интересовање младих за музиком и естетске вредности дела. Како наводи Милојевић, циљеви изучавања хармоније представљају оспособљавање за изградњу хармонског мишљења и практичан рад, као и надградњу у правцу „естетичког расуђивања о музичкој хармоници“ (Милојевић, 1934:III). Уџбеник је подељен на два дела: *Диатоника; Хроматика и енхармоника*.

У првом, обимнијем делу уџбеника – *Диатоника*, аутор обједињава целокупну област дијатонике, закључно са дијатонском модулацијом. У оквиру прве главе *О главним трозвучима лествице*, Милојевић кориснике уџбеника води кроз интересантне, описне примере главних трозвука (тоничних, доминантних и „доњодоминантних“), њихових међусобних односа, квинтне сродности. Аутентични и плагални завршетак назива потпуним, а појмом аутентична каденца обједињава дејство сва три главна ступња у низу.⁴² Још од првих страница уџбеника, аутор приступа наративном типу излагања материје. Тоналитет описује као „тајну, скривену звучну силу, која потиче из једног средишта и обједињава сва мелодиска и хармонска кретања“ (Милојевић, 1934:3).

У наредном делу уџбеника аутор елаборира узан, размакнут и мешовити слог.⁴³ Мелодији и мелодијском кретању приступа детаљно и вешто. Попут лајтмотива, на различитим местима у уџбенику истиче важност постепеног – интервалски што мањег покрета у унутрашњим гласовима и покретљивију, гипку мелодију спољних гласова (Милојевић, 1934). Описује врсте мелодијског кретања: право (*motus rectus*), супотно (*motus contrarius*) и побочно (*motus obliquus*). Представљањем паралелног и скривеног кретања у квинтама и октавама, Милојевић посебно истиче значај присуства музикалности и хармонског укуса појединца: „Од укуса и хармонске осетљивости зависи и окретна и беспогрешна употреба скривених паралелних кретања“ (Милојевић, 1934:13).

У другој глави је детаљније обрађена тематика обртаја квинтакорда. Сектакорди и квартсектакорди настају на два начина: простим обртањем

⁴² Аутентична каденца је у новијој уџбеничкој литератури описана као веза акорада V и I ступња.

⁴³ Мешовити слог је описан као однос између свих хорских гласова: „Мешовит слог је онај код кога је између једног спољњег и њему суседног унутрашњег гласа из трозвука узан слог, а између другог спољњег и њему суседног унутрашњег гласа размакнути слог“ (Милојевић, 1934:9–10).

трозвуча и помоћу ванакардских тонова (случајни акорди, акорди по схватању: скретнични, пролазни и задржични сектакорди и квартсектакорди). У делу уџбеника у коме се приступа структури септакорада и нонакарда, њиховим обртајима и начинима везивања, аутор детаљније појашњава појам и улогу критичних тонова, почев од септима, преко вођице и ноне. У овом делу уџбеника наилазимо и на два примера слободног кретања критичних тонова преузетих из литературе.⁴⁴

У наставку првог дела уџбеника следе *Споредне хармоније* и *Случајни хармонски склопови*, у којима је описана проблематика акорада на споредним ступњевима и ванакардских тонова свих врста. Задржавајући методолошки модел представљања квинтакорда и септакорда истог, споредног ступња у дуру и молу (II5/3 – II7; III5/3 – III7; VI5/3 – VI7; VII5/3 – VII7), аутор описује начине кретања (разрешења) критичних тонова, везивања акорада, удвајања и изостављања акордских тонова и, коначно, функционалности. Највећа пажња је посвећена септакордима на II и VII ступњу, без покушаја сврставања у категорију главних четворозвуча. У завршном делу поглавља пажња је усмерена ка секвенци. Простор намењен случајним акордским склоповима обилује разноврсним примерима који илуструју примену ванакардских тонова (фигуративних, хармонији страних тонова).

Последњу област првог дела чини промена тоналитета – феномен, садржина, суштина и важност многостраности лествичних акорада. У завршници првог дела уџбеника аутор детаљно приступа дијатонској модулацији – поступцима, посредној и непосредној модулацији. Карактеристику овог дела уџбеника представљају практични савети аутора намењени писменој и практичној примени стечених хармонских знања. Милојевић инсистира на формирању свести и својеврсне потребе за формалним обликовањем писаних и свираних задатака и вежби. Укључивањем дијатонске модулације у први део уџбеника, Милојевић је свесно комплетирао проблематику диатонике у осмишљену, заокружену целину.

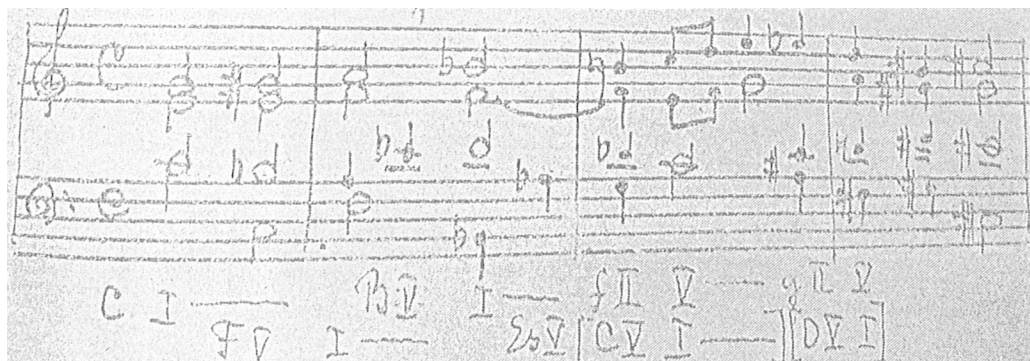
Други део уџбеника, *Хроматика* и *енхармоника*, почиње првом главом у којој се говори о хроматском кретању: „У музици постоји дијатонско и хроматско кретање тонова, и енхармонско размењивање тонова“ (Милојевић, 1934:116). Аутор приступа питањима хроматског кретања, алтерованих акорада у ужем (хроматског типа) и ширем смислу (дијатонског типа), хроматских ванакардских тонова, хроматске и енхармонске модулације. Посебна пажња посвећена је хроматској модулацији – али без класификације

⁴⁴ Приказани су примери слободног вођења гласова преузетих из Бетовенове (Beethoven, L.) клавирске сонате оп.10, бр.1 и Листове (Liszt, F.) симфонијске поеме *Прелиди*.

поступака. Модулација помоћу терцне сродности описује се као *промена основног тона и квинте*, и образлаже се паралелно са тематиком промене склопа акорада. Поглавље о енхармонској модулацији обухвата дефинисање основних појмова, уз разграничење термина енхармонска размена, презначење и, коначно, излагање пригодних акорада и акордских веза.

Посебној лепоти, квалитету и аутентичности уџбеника доприносе одабрани и руком исписани дидактички нотни примери, фрагменти из музичке литературе и хармонски задаци. Излагање кратких, ауторских дидактичких примера, некада је праћено сопственом квалификацијом поступака попут: не, него, или, сумњиво, добро.

Пример 1. Приказ модулативног пута, страна 151.



Примером је описан кратак, модулативни пут у форми реченице из Це-дура у Цис-дур (седмо квинтно сродство) посредством три тоналитета, дијатонског и хроматског модулирања. Преовладавају лествични трозвуци и четворозвуци, као и „грубо“ (тврдо) умањени септакорд на II ступњу еф-мола и ге-мола (-DD) и N₆ који је такође обележен као акорд на II ступњу Цис-дура. У обележавању хармонског тока недостају обртаји акорада. Обликовањем првог уџбеника, *Наука о хармонији* Милоја Милојевића, успостављена је научна и стручна терминологија хармоније као научне дисциплине, али и наставног предмета.⁴⁵ По речима ауторке Каран, „Милоје Милојевић се у српској средини сматра творцем терминологије науке о хармонији“ (Каран, 2015б:193).

Значај Милојевићевог уџбеника препознаје се и у успостављању методичког система излагања наставне материје како по областима (дијатоника, хроматика,

⁴⁵ Једну од карактеристика уџбеника представља мноштво архаизама: дуракорд, молаккорд, преузетница (претходница), антисипасија, размакнут слог, двогубо умањени акорд, трогубо умањени акорд, грубо умањени акорд, беови (снизилце), крстови (повисилце).

енхармоника), тако и по наставним јединицама. Основни недостатак у структури и садржају уџбеника *Наука о хармонији* Милоја Милојевића, представља изостанак повезивања структуралних и стилских компонената музике у процесу елаборирања наставног градива хармоније (Алексић, 2008; Каран, 2015а).

Уџбеник *Наука о хармонији* Милоја Милојевића представља велики допринос музичкој теорији и педагогији на просторима Југославије и Србије прве половине XX века.

НАУКА О ХАРМОНИЈИ Миодрага Васиљевића⁴⁶

Уџбеник *Наука о хармонији* Миодрага Васиљевића, професора средње музичке школе при Музичкој академији и Музичке академије у Београду, настао је 1943. године у ратном вихору.⁴⁷ Уџбеник је постхумно објављен 2003. године, захваљујући колегиници и наследници Зорислави М. Васиљевић.⁴⁸ У Предговору уџбеника аутор износи сопствене ставове о потреби за једним новим приступом у излагању материје: “Уложио сам напор да своје ученике упутим у стварање спонтаних хармонија, али не сматрам да ћу у томе имати потпуног успеха, јер је ова ствар, нажалост, психичког карактера и ту школа може само мало помоћи. Хармонији сам дао мелодијску обојеност са разлогом: да логика мелодије повлачи и за собом и хармонску логику

⁴⁶ Миодраг Васиљевић (1903–1963), музички теоретичар, педагог и етномузиколог, оснивач је катедре за музикологију Музичке академије у Београду и један од утемељивача савеза фолклориста Југославије. Богату оставштину Васиљевића чине: *Интонација – у вези са музичким диктатом и музичком ритмиком* (1939); *Нотно певање у теорији и пракси* (1940); *Једногласни солфеђо* (1950); *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије са Косова и Метохије* (1950); *Југословенски музички фолклор II – Македонија* (1953); *Народне мелодије из Санџака* (1953); *Зборник народних мелодија лесковачког краја* (1960); *Народне мелодије Црне Горе* (1965); *Југословенске народне мелодије из Санџака* (1967); *Наука о хармонији* (2003); *Путем наше традиционалне музике – Песме са аранжманима, двогласи и вишегласи* (2004); *Музичка традиција за наше најмлађе – дечји хорови* (2004); *Структура тонских нитова у нашој народној музици – музиколошка студија* (2003); *Тоналне основе нашег музичког фолклора* (2003) (Perićić, 1969). Заоставштини Миодрага Васиљевића припада још неколико необјављених рукописа: *Питања и одговори из науке о хармонији*, *Ђачко певање*, *Теорија музике*, *Двогласи и вишегласи са аранжманима* (Васиљевић, 2003).

⁴⁷ „Комплетан наслов рукописа о коме је реч гласи: *Наука о хармонији строгог стила у вези са интонацијом, науком о мелодији и елементима науке о облицима*, а у поднаслову стоји: *Методика и задаци*. Писан је читким, калиграфским рукописом (писаћа машина је у ратним условима морала да буде сакривена), са педантно исцртаним нотним примерима и многобројним шемама и табелама. Има укупно 645 страна, са празнинама за планиране хармонске задатке” (Živković, 2014b:337).

⁴⁸ Стручну рецензију уџбеника потписали су мр Светислав Божић, редовни професор Факултета музичке уметности из Београда и др Надежда Мосусова, научна саветница Музиколошког института САНУ. Редакција уџбеника поверена је мр Татјани Ристић и мр Ивани Дробни, тадашњим доценткињама Факултета музичке уметности у Београду.

и да мелодијске спонтаности дају и хармонску спонтаност. У томе и јесте стремљење савремене линеарне хармоније, која има претежно мелодијски карактер“ (Васиљевић, 2003:6).

Уџбеник је састављен из два дела: „Елементи науке о хармонији“ и „Системски део науке о хармонији“. Свој став о концепцији уџбеника изложио је Светислав Божић: „Поделивши своје обимно дело на ‘Елементе науке о хармонији’ и ‘Систематски део науке о хармонији’ аутор захвата све стручно-стилске аспекте ове дисциплине, у историјском луку од арс нове до ренесансе, до музике 20. века, што би се рекло ‘од пашњака до научењака’, са одличним одабраним примерима из литературе и племенитим тежиштем на делима наших аутора (његових учитеља и савременика), наговестивши и посебно поље модерне српске музике коме је хтео да се посвети“ (Васиљевић, 2003:257).

Део *Елементи науке о хармонији* обухвата „састав, врсте, род, слоге, положаје, обртаје, везивања, разрешења, звучност, функције и сродност акорада дијатонских лествица“ (Васиљевић, 2003:8). Елементи науке о хармонији распоређени су кроз више поглавља: акорди, трозвуци, тоналитет, каденце, основно хармонизовање датих мелодија, обртаји главних квинтакорада, хармонске варијације, споредни трозвуци, четворозвуци и остали четворозвуци, доминантни петозвук, вишезвуци и ритмичке варијације. Корисницима уџбеника аутор приступа систематично полазећи од једнозвуча, двозвуча (хармонски интервал) који могу бити складни (консонантни) и нескладни (дисонантни). „Хармонија (акорд или сазвук) је звучни тонски израз који настаје када две терце или више терци, које припадају истој дијатонској лествици, зазвуче једновремено“ (Васиљевић, 2003:8). Терца је представљена као основни градивни елемент у обликовању различитих акорада унутар строгог хармонског става.⁴⁹Трозвук, као најмањи акорд, назива терцквинтакорд – скраћено квинтакорд (Васиљевић, 2003).

Поглавље *Трозвуци* обухвата тематику акорада са једном функцијом – главних квинтакорада на I, IV и V ступњу. Поступно приступа обликовању четворогласног хорског става увођењем тонова квинтакорада главних ступњева. На сваком кораку аутор износи стручне савете у виду напомена,⁵⁰и предлага вежбе и моделе за свирање.⁵¹ Још у току овог поглавља јасно се препознају важни пунктови у обради свих тематских целина: 1) мелодија као једна од

⁴⁹ Како наводи аутор, „терца и кварта су основни интервали за изградњу акорда. Други интервали могу се свести на ове (секста на терцу, квинта на кварту)“ (Васиљевић, 2003:9).

⁵⁰ „Квинтакорди са удвојеном квинтом немају октавне положаје. Квинтакорди са изостављеном квинтом немају квинтне положаје“ (Васиљевић, 2003:17).

⁵¹ Аутор препоручује свирање напамет, свако на свом инструменту.

компоненти музике рашчлањена је на делове (мотиви, фразе); 2) ритам који мелодији даје основни израз и карактер; 3) ванакордски тонови;⁵² 4) забрањена кретања мелодијских интервала.

Поглавље *Тоналитет* садржи дефиницију: „Тоналитет је звучна логика коју сачињавају акорди једне скале у свом односу према тоничном квинтакорду“ (Васиљевић, 2003:33). Логика коју аутор изражава у дефинисању тоналитета преноси се и у даљем излагању наставне материје. Квинтакорди на IV и V ступњу представљени су у склопу аутентичног и плагалног хармонског обрта. И даље се мелодијска димензија равноправно третира – односно чак и доминира. Указивањем на могућности развоја мелодије изнад сродних трозвука, аутор скреће пажњу корисника да „мелодија мора бити заснована на музикалном ритму;⁵³ фраза мора имати своју логичну форму; мелодијски израз мора имати своју градацију“⁵⁴ (Васиљевић, 2003:37).

У кратком поглављу *Каденце* дати су описи развојне (непотпуне) варљиве каденце, полузавршетака (оријенталне каденце) и завршне каденце (савршене и несавршене аутентичне и плагалне каденце). У контексту интересантних каденцирајућих поступака, аутор наводи пример својствен балканској народној мелодици – завршетак на II ступњу дура и мола у склопу полузавршетка на V ступњу, као и сопствени критички став да „наши композитори, сваки на свој начин, траже могућност да овај хармонски израз избегну“ (Васиљевић, 2003:39). Аутор указује на значај мелодијског варирања, који заједно са хармонским и ритмичким, представља важно средство у подстицању музичке имагинације. Примена мелодијског варирања може да доведе до повећаног интересовања међу ученицима и „развија читав психички комплекс комбинованих изражајних функција, које се могу везивати и за друге дисциплине и психичке способности“ (Васиљевић, 2003:43). Приложени су примери строгог и слободног варирања на истом мелодијском моделу.

Интересантно постављено, поглавље *Основно хармонизовање датих мелодија*, полази од става аутора да се свака мелодија првобитно анализира, подели на фразе и да се одреде каденце. Упућивањем великог броја савета и упозорења, на основи кратких нотних примера и хармонских задатака, аутор даје прегршт мелодија на подлози дура, хармонског мола (дурмола), мелодијског мола

⁵² Наилазимо на велики број синонимних значења: страни тонови, украсни тонови, мелодијске дисонанце, случајни тонови, фигурални-ванакордски тонови.

⁵³ Износи став о *музикалном ритму* (ритам чија су трајања различита) и *немузикалном* (једнака тонска трајања).

⁵⁴ Звучна градација мелодије може се постићи мелодијски, хармонски и динамички.

(дорске лествице), природног мола (еолске), мешовитих молских лествица и хармонског дура (молдура). Наводи и одабране примере из стваралаштва Стевана Христића и Јосипа Славенског у еолској лествици (Васиљевић, 2003).

Проблематика задржица посебно је инспирисала Васиљевића. Задржица је описана и практично представљена у више својих варијанти: спољашња, унутрашња, горња, доња, терцна, квинтна, октавна, припремљена, полуприпремљена, неприпремљена, једнотонска, двотонска и тротонска у вокалном ставу, четвортонска и вишетонска у инструменталном ставу, дијатонска, хроматска. Представљено је просто и описно разрешење задржице, као и начин обележавања.

Поглављем *Обртаји главних квинтакорада* обухваћени су сектакорди и квартсектакорди. Значајну допуну овог поглавља представља иницијатива за свирање обртаја трозвука на задатим моделима сектакорада на I ступњу Ас-дура и а-мола, и квартсектакорада истог ступња Еф-дура и еф-мола, дакле од истог тона.

У наредном поглављу *Хармонска варијација* понуђени су модели и варијанте могуће хармонизације мелодије. Део овог поглавља су и случајни сектакорди и квартсектакорди скретничног, пролазног и задржичног карактера. Задржични доминантни квартсектакорди се препоручују у поступку свирања: у мелодијској и хармонској варијанти, свим дурским и молским тоналитетима по квинтним круговима навише и наниже. С обзиром на детаљно обрађивање квинтакорада главних ступњева у свим обртајима и начинима везивања, аутор прелази на, не мање важну, област споредних трозвука. Представљени су споредни трозвуци са једном функцијом на II ступњу (супертоници) и VII ступњу. Трозуци на VI (Т, S) и на III ступњу – медијанти (Т, D), као представници две функције, сагледани су кроз различите звучне могућности у оквиру различитих молских и дурских лествица.

Поглавље насловљено *Четворозвуци* обухвата обједињен теоријски и практични приступ доминантном четворозвуку и сваком обртају понаособ.

У поглављу *Остали четворозвуци* представљени су четворозвуци на II (друга субдоминанта), III (трећа доминанта), VI (паралела, друга тоника) и VII ступњу (друга доминанта). У склопу четворозвука на II ступњу, објашњен је и прикључен у фонд акорада субдоминантне функције акорд под називом „сикстажу-те“ – Рамоова секста. „Ако зажелимо да у плагалној каденци после споредног четворозвука на II добијемо тоничну хармонију или њеног заменика, септима четворозвука на II остаје нам неразрешена“ (Васиљевић, 2003:107). У завршници поглавља о четворозвучима наилазимо на обједињени приступ четворозвучима на тоници и субдоминанти – који су описани као акорди случајних и обртајних

хармонија. Сходно величини септима, сугерише се разрешење критичног тона.

Доминантни петозвук, као посебно поглавље, обухвата структуру, обртаје, критичне тонове, начине везивања и обележавања. Аутор објашњава да, уколико тон ноне није постављен за ефективних девет дијатонских ступњева изнад основног тона, тада она (нона) има карактер задржице. Иако не препоручује примену споредних петозвука у изради школских хармонских задатака, аутор Васиљевић ипак детаљно приступа приказу различитих петозвучних акорада.

Поглавље *Вишезвуци* обухвата представљање шестозвука и седмозвука као несамосталних хармонских појава чији тонови имају карактер мелодијских дисонанци.⁵⁵ Вишезвуци различитог састава представљени су кроз обртаје, начине везивања, високо и ниско обележавање.

Спону између првог и другог, системског дела науке о хармонији представља обимно поглавље насловљено *Ритмичка варијација*. Ритмичке варијације су представљене као недовољно искоришћено техничко средство. „Питање је колико опширно излагање о сложеним ритмовима и расправа о националном стилу у музици спадају у један уџбеник хармоније, али је свакако вредно пажње, као и запажања једног врсног фолклористе о карактеристикама балканских ритмова и разматрање о утицају западноевропске музике на мењање тоналних основа наших народних мелодија“ (Živković, 2014b:344).

Други, *Систематски део науке о хармонији* обухвата сагледавање алтерованих акордских хармонија и свих врста модулација у оквиру дијатонике, хроматике и енхармоније.

Поглавље *Модулација* садржи мноштво информација којима се описује ток и врсте промене тоналитета. Осим стандардне дефиниције модулације, аутор приступа и указивању на њен значај: „Модулација је средство за добијање контраста тоналних боја у хармонском и мелодијском тонском изразу“ (Васиљевић, 2003:151). Спајањем теоријских објашњења и табела, аутор представља дијатонску, хроматску, енхармонску, мелодијску, хармонску, реалну, привидну, посредну (индиректну), непосредну (директну) модулацију. Осим дијатонских акорада трозвучне и четворозвучне структуре, као средство дијатонске модулације је приказан и задржични квартсекстакорд.

⁵⁵ “Осим вишезвука, постоје још и многозвуци чија структура обухвата од осам до дванаест тонова. По своме саставу, многозвуци излазе из оквира дијатонских лествица. Они се формирају, у модерном смислу, из тонова хроматске лествице и на темељу нових скала које користи најмодернија музика” (Васиљевић, 2003: 131). Аутор заинтересоване читаоце упућује на списе Алојза Хабе (*Neue Harmonielehre, Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stimmglichkeiten in der Musik*) и студије Милоја Милојевића (*Студије и чланци*, II део).

Потенцијал доминантног квартсектакорда коме је, по речима Васиљевића, пожељно додати септиму (стр. 167–170) може бити и ефектно средство дијатонске модулације. Модулација се може реализовати: из полазног дура у обе доминанте и њихове паралеле; из хармонског мола у дурску и молску доминанту и доминантну паралелу дура; из мелодијског мола у дурске доминанте и паралеле; из молдура у субдоминантни мол. Завршницу поглавља о дијатонској модулацији представља препорука за импровизацију модулације на основу шематских модулационих модела који се изводе на клавиру.

У поглављу *Хроматика*, наилазимо на детаљно теоријски представљене и примерима објашњене алтероване акорде. Аутор наставља са изношењем математичке тачке гледишта: „На једном трозвуку може се извршити више од стотину различитих алтерација. Оне би биле тројаке: строго тоналне, вантоналне и нетоналне,” као и да „тридесет и три врсте алтерованих акорада које ћемо применити у хармонским задацима делимо на трозвуке и четворозвуке” (Васиљевић, 2003:183–184). Алтеровани акорди са једним хроматски промењеним тоном обухватају трозвуке и четворозвуке дијатонске и хроматске грађе са повишеним субдоминантом, сниженим II ступњем, повишеним II у дуру и молдуру, сниженом субдоминантом у молу. Представљене су могућности хроматског модулирања на принципу презначења фригијског и лидијског трозвука као заједничког акорда – *фригијска и лидијска модулација*.

Пример 2. Наполитански сектакорд у различитим улогама, страна 200.

Ј. Маршковић,
На Велики петак

Музички пример 2. Наполитански сектакорд у различитим улогама, страна 200.

Примером из Маринковићеве духовне композиције приказан је убрзани модулациони покрет кроз молске тоналитете првог квинтног сродства (g–d–a–e, дијатонским и хроматским средствима). Наполитански секстакорд је представљен у двострукој улози: као акорд проширеног тоналитета и средство хроматског модулирања. Занимљиво је нагласити различит приступ шифровању овог алтерованог акорда дијатонског типа. У првом и трећем такту примера Васиљевић исписује шифру акорда као N_6 (алтеровани акорд). У другом и четвртном такту наведеног нотног примера исти акорди су шифровани као лествични акорди на II ступњу де-мола и е-мола (без ознаке за обртај акорда).

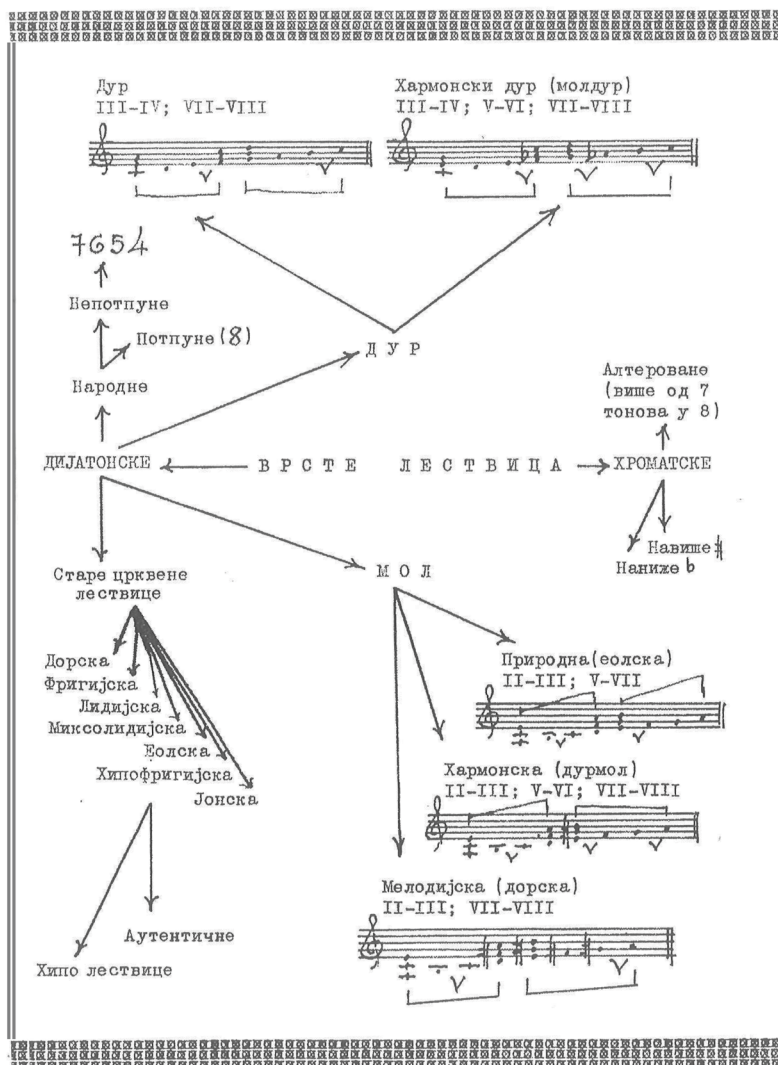
Могућности обликовања алтерованих акорада са два промењена тона обухватају: једновремено повишење II и IV ступња дура и молдура и снижење II и IV ступња хармонског и мелодијског мола. Шире сагледавање могућности хроматских промена представљене су и двојаким алтерацијама истог ступња лествице (повишени и снижени IV ступањ у молу и II у дуру), као и слободним алтерацијама. Хроматска модулација, у којој се акорди не презначавају већ хроматски мењају, систематизована је у две групе према функцији улазног акорда: модулације помоћу доминантне и субдоминантне функције. Промена склопа акорада и терцне сродности (хроматске) препознати су као средства хроматске модулације. Аутор врстама терцне сродности детаљније приступа указивањем на појаву медијантике. У наставку следи тематика хроматских ванакордских тонова, употреба пролазних хармонија и оргелпункта.

У последњем поглављу уџбеника *Наука о хармонији* Васиљевић обрађује енхармонску модулацију. Појам енхармонија сагледан је кроз могућности потпуне енхармонске замене свих тонова (не представља модулацију), али и појединих тонова (модулација енхармонског презначења). Васиљевић у свом уџбенику веома често показује вештину сажимања хармонске материје и смисао стручног уопштавања. „Енхармонска модулација користи све акорде дијатонског и хроматског састава и принципе дијатонске и хроматске модулације“ (Васиљевић, 2003:240). Као најпогоднија средства енхармонског модулирања описани су следећи карактеристични дисонантни акорди: прекомерни трозвук, умањени и доминантни четворозвук. Редослед представљања акорада полази од трозвука (прекомерног), наставља четворозвучима – малим дурским (доминантним) и на крају умањеним. Сва наведена средства енхармонског модулирања представљена су теоријским тумачењима, табелама и шемама.

На крају уџбеника налази се преглед примера из литературе, разврстаних на српске и стране композиторе.

Лепота, квалитет и оригиналност – препознатљивост уџбеника – постигнуту су ручно исписаним примерима из литературе, табелама, хармонским моделима, цртежима, који: “...дају графичку представу теорије. Нацртана су чак најзамршенија питања систематске хармоније. Унета су овде да олакшају учење, јер се лакше памти оно што се сазна преко два чула” (Васиљевић, 2003:6). Графички прикази су саставни, градивни део уџбеника Миодрага Васиљевића. Палетом различитих графичких приказа може се препознати њихова улога у потцртавању, издвајању и градирању текста уџбеника.

Пример 3. Графички приказ лествица, страна 45.



Уџбеник Васиљевића је богатији за мноштво одабраних примера из литературе. Примери из стране музичке литературе заступљени су са 296 фрагмената из стваралаштва композитора различитих епоха – од Анонимуса до Дебисија (Claude-Achille Debussy) и Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев). Десет домаћих аутора и њихових 140 нотних примера,⁵⁶ као и 11 хармонизованих народних мелодија кажу о васпитној, образовној и естетској вредности уџбеника (Živković, 2014b; Бојовић, 2010). Са намером да иницира развој хармонско-мелодијско-ритмичке фантазије, Васиљевић приступа приказу наших народних мелодија и карактеристичних поступака у хармонизацији.

Уџбеник садржи ауторске хармонске задатке сопрана и обележених басова, као и одабране задатке Чајковског, Корсакова, Надежде Мосусове и Татјане Ристић. Посебном дидактичком потенцијалу уџбеника доприносе хармонски задаци, насловљени као школски задаци, школска вежбања, домаћи задаци, самостални домаћи задаци, задаци и вежбања за свирање. Њихова константна присутност још више истиче њихову важност у поступку утврђивања хармонског знања, као и стицање вештине израде хармонских задатака (писане хармонизације) и њихове практичне хармонизације на инструменту.

У напорима да што јасније приближи хармонску материју корисницима уџбеника, препознајемо Васиљевића педагога, теоретичара, музичког писца, фолклористу (Živković, 2014b), као и солфеђисту, музиколога, врсног методичара – свестрану музичку личност способну и спремну да своја знања и вештине сагледа из различитих углова и уобличи, искаже на разумљив, јасан и примерен начин. “Ниједан уџбеник науке о хармонији не учи ђака како треба стварати – већ: како се све може хармонизовати један став у строгом хармонском стилу! Наука о хармонији, оваква каква је, пружа све могућности да упознамо развој хармонског стила, али наше самостално хармонско изражавање не би могло, разуме се, остати у оквиру хармонске технике школског задатка” (Васиљевић, 2003:6).

⁵⁶ Васиљевић у свој уџбеник уграђује фрагменте из стваралаштва Станислава Биничког, Даворина Јенка, Петра Коњовића, Косте Манојловића, Јосифа Маринковића, Милоја Милојевића, Стевана Мокрањца, Јосипа Славенског, Корнелија Станковића и Стевана Христића.

УЏБЕНИЦИ ИЗ ХАРМОНИЈЕ МИЛЕНКА ЖИВКОВИЋА⁵⁷

„Педагошка делатност не обухвата само педагошки процес са ученицима и студентима. Она је усмерена у више праваца, који подразумевају и педагогију у ширем смислу, те у сагледавање укључују и друге сегменте личности једног педагога: рад на афирмацији музике уопште, деловање на различитим функцијама у педагошким институцијама, деловање у оквиру различитих уметничких институција, рад на реформи музичког школства, рад са аматерским ансамблима и писање теоријске литературе“ (Паладин, 2010:62). Свестрана делатност Миленка Живковића описивана је као спој културно-друштвених и просветитељско-педагошких музичких активности. Припадност полетној генерацији српских композитора који су пратили корак с најсавременијим дешавањима свог времена, трасирана је студијама композиције и музичке теорије у класама Хермана Грабнера на Конзерваторијуму у Лајпцигу (1925–1929)

⁵⁷ Миленко Живковић је свој богат и разноврсни уметнички век проживео као композитор, педагог (професор теоријских предмета у Музичкој школи Станковић и на Музичкој академији), хоровођа (Станковић, Обилић, Југословенско академско певачко друштво), диригент (оркестар Станковић и Музичко друштво Земун), музички критичар (мноштво музичких приказа у листовима и часописима: *Мисао, Живот и рад, Време, Пут, Политика и друштво, Словенска музика, Нова мисао, Наша стварност, Музички гласник, Весник Јужнословенског певачког савеза, Звук, Музика, Књижевне новине...*), есејиста (збирка *Музика у прози*), генерални секретар Јужнословенског певачког савеза, члан уредништва *Музичког гласника*, и *Весника Јужнословенског певачког савеза*, председник *Удружења композитора Србије* (1945–52), декан–ректор Музичке академије у Београду (1952–60), дописни члан САНУ (1958). Аутор је радова из следећих музичко-теоријских дисциплина: *Уметност хорског певања* (1948) и *Наука о хармонији* (1946, 1953). Добитник је награде Удружења композитора Србије (1959) за музичколу студију, *Руковети Стевана Мокрањца* (1957). У њој је сагледао и рашчланио основне идиоме Мокрањчевог музичког стила, излагањем хармонских, формалних и садржајних карактеристика. Стваралаштво Живковића ослоњено је на национално оријентисаном смеру, продубљујући полифону конструкцију и хармонску садржину, уз примену техничких тековина савремене музике (Јосиф, 2009). Ствара на пољу симфонијске, клавирске, хорске, вокалне, сценске музике. У посебном, педагошко-организационом погледу, Живковић се ангажовао на оснивању првог одсека за композицију, реформи музичког школства и обликовању и доношењу савремених наставних планова и програма (Perić, 1969).

и Венсана Дандија у Школи канторум у Паризу (1929–1931) (Perićić, 1969).

Године 1946. публикован је први уџбеник из хармоније на српском језику као штиво нестандартног типа, које се одликује оригиналношћу погледа и тумачења (Јосиф, 2009).⁵⁸ Осим класичног градива, аутор приступа излагању савремених хармонских формација и хармонизовању народних мелодија. Уџбеник *Наука о хармонији* је конципиран „из савременог аспекта и у односу на проблеме хармонизовања народних мелодија“ (Пејовић, 2007:701). На крају уџбеника је приказан систем обележавања (шифровања) акорада (Nagorni Petrov, 2015).

Године 1953. публикована је исправљена и допуњена верзија уџбеника *Наука о хармонији* Миленка Живковића. Како сам аутор у предговору наводи, „поред допуна, које још одређеније тумаче поједине мисли и ставове, у овом издању извршене су и исправке неких поставки и израза, који боље одговарају сврси. Поједини одељци размештени су тако, да су сада добили место које им у новом склопу текста више одговара и по смислу и по редоследу“ (Живковић, 1953:12). Нова концепција представља резултат обједињавања уџбеника и књиге (збирке) задатака у једнотомну књигу из хармоније. Обједињени, допуњени уџбеник *Наука о хармонији* Миленка Живковића (1953) састављен је из две целине (уџбеничког дела и хармонских задатака), два предговора (предговор првог издања насловљен *Из предговора првог издања*, предговор другом издању), два садржаја. Збирни број страница уџбеника је 453. Аутор у предговору другог издања износи проблем неусаглашене стручне терминологије у музичкој уџбеничкој литератури, који би, по његовом мишљењу, могао негативно утицати на наставни процес и развој науке о хармонији. Квалитету допуњеног издања уџбеника доприноси и приказ историјског развоја хармонске мисли (Јосиф, 2009).

⁵⁸ Живковић исказује речи захвалности Љубици Марић, Марку Тајчевићу и Миховилу Логару на драгоценим примедбама и сугестијама, са надом да ће уџбеник доживети своју праву практичну намену.

НАУКА О ХАРМОНИЈИ

Наука о хармонији Миленка Живковића је први штампани уџбеник из хармоније на српском језику (1946),⁵⁹ намењен музикалној омладини „која показује све живљи интерес и дубоку озбиљност за музичке студије“ (Живковић, 1946:VII). Аутор у тексту предговора детаљно образлаже сопствене погледе на улогу хармоније у образовном процесу младих: „Историја нам пружа мноштво примера да само на основу солидног знања таленат може савладати уметност и њене принципе. Даровит човек може постати потпун уметник само тада, ако овлада техником своје уметности и постане мајстор свог заната“ (Живковић, 1946:II). Уџбеник *Наука о хармонији* Миленка Живковића састављен је из пет делова: *Општи појмови, Диатоника, Хроматика, Модулације, Фигурације и Додатак*.

У првом делу – *Општи појмови*, хармонија је представљена као једно од најважнијих средстава у стицању композиционо-техничких вештина. Предмет изучавања науке о хармонији обухвата обликовање акорада, њихов међусобни однос и начине њиховог везивања.⁶⁰ Као композитор и искусни педагог, Живковић приступа појашњавању физичких и акустичких закона који функционишу у музици. По њему, звучање једног тона је својеврсни резултат збирног и истовременог звучања шеснаест аликвотних тонова. Овај природни феномен се повезује са феноменом сунчане светлости, где бела, дневна боја настаје мешањем седам спектралних боја (Живковић, 1946). Систематичан и детаљан приступ хармонији започиње представљањем улога гласова и њиховог обима у четворогласном хорском ставу. Слогове дели на узани, размакнут (широк) и мешовит.⁶¹ Кретање (вођење) гласова у смеру навише и наниже, постепено

⁵⁹ Година објављивања уџбеника *Наука о хармонији* Миленка Живковића је у домаћој педагошкој литератури двојако представљена – 1946. и 1947. Поједина издања садрже обе године издања исписане на корици и последњој страни уџбеника. Аутор ове монографије поседује уџбеник Живковића из 1946.године, у издању Просвете.

⁶⁰ Аутор, слично свом учитељу Грабнеру, науку о хармонији сматра *акордском науком* (Живковић, 1946).

⁶¹ Мешовити слог представља као комбинацију узаног и размакнутог слога, карактеристичног за поставку почетног акорда унутар хорског става.

и у скоковима, је предмет наративног описа: „У строгом хармонском ставу, који служи као узор и основа за добру композициону технику, гласове треба водити у благом интервалском таласању, тако да сваки глас добије миран и логичан мелодиски ток“ (Живковић, 1946: 11). У међусобном односу гласова, кретање може бити упоредно – *motus rectus* (паралелно и право), супротно – *motus contrarius* и бочно – *motus obliquus*. Забрањеним кретањима је *посвећена посебна пажња*. Истиче се апсолутна забрана кретања у паралелним октавама и паралелним квинтама суседних ступњева. Историјском развоју, примени и улози паралелног кретања аутор Живковић приступа студиозно – од органама у IX веку до композиција аутора XIX века. Тематици критичних тонова у грађи акорда као *живог звучног организма* (Живковић, 1946) приступа се систематски. Критични тонови (вођица, септима, *прикључена секста*, нона, алтеровани тонови са својим антиподима...) врше јак утицај на склоп акорда, карактер, и *представљају спону у међуакордским везама*. Осим правилног разрешења, представљени су и примери слободног – лиценцног. У мноштву дидактичких примера наилазимо на пример лиценције вођице у спољашњим гласовима.

Позиционирањем природне лествице у центар тоналног система, Живковић приступа подели хармонских сродстава на непосредна и посредна, базирана на квинтном и терцном сродству и степену њихове удаљености. Први, детаљно обрађени део уџбеника заокружен је закључком, у коме је, како стоји у поднаслову/загради, обрађена техника хармонизовања. У зависности од задате мелодије (баса или сопрана), следи јасан, у фазама представљен поступак позиционирања акордских тонова по гласовима. Акордско везивање реализује се хармонским путем (задржавање заједничког тона) и мелодијским (кретање свих гласова). Описују се могућа кретања свих гласова у четворогласном ставу – најчешће постепеним покретом по *закону најкраћег пута*. Очекује се да деоница сопрана буде мелодична (избегавање лежећих тонова), са благим таласастим кретањем без већих скокова и са тачкама највишег успона (кулминације) и пада. Унутрашње гласове карактерише миран покрет у најближе акордске тонове. Деоница база може да варира од благо мелодичне линије до скокова интервалима кварте, квинте и октаве. Аутор детаљно описује и могући почетак хармонског става: једним тоном,⁶² унисоно, са два тона, пуним акордом. Комплетирање поступка технике хармонизовања у четворогласном хармонском ставу заокружено је препоруком о положају и слогу завршног акорда, чија убедљивост зависи од вођења гласова и хармонског склопа каденце. Дobar хармонски став описује као спој владавине закона који

⁶² *t.s.* (*tasto solo* – један тон).

условљавају природни ток појединих гласова (индивидуализација гласова) и доброг скупног звучања хармонских група. „Принцип доброг вођења гласова мора стајати и овде изнад свих шаблонских прописа“ (Живковић, 1946:56).

Други део – *Диатоника*, састављен је из три области: трозвука, четворозвука, петозвука и вишезвука. Полазећи од става да је дијатонски систем темељ науке о хармонији, аутор приступа важној генерализацији: „Сви главни хармонски принципи постављени су у диатоници, да се касније примене и на остале области науке о хармонији: принципи образовања и везивања акорада, вођења гласова, сродства и тоналитета, консонанце и дисонанце итд.“ (Живковић, 1946:33). Укрштањем хармонских лествица дијатонског система (природни дур (јонска), молдур (хармонски дур), природни мол (еолска), хармонски (дурмол), мелодијски (дорска), фригијски, лидијски и миксолидијски дур) са трозвучима главних и споредних ступњева (дурски (+), молски (о), умањену (у), прекомерни (п)) и карактеристичним интервалима у грађи модуса (дорска секста, фригијска секунда, лидијска кварта и миксолидијска септима), представљене су сличности и разлике у трозвучним акордским склоповима дијатонске основе (табела на стр. 37). Аутор представља и егзотичне лествице описом њихове генезе, мелодијских и акордских карактеристика.

Тоналитет је представљен „као збир односа појединих акорада у оквиру једне лествице према њиховом хармонском центру. Сваки поједини тоналитет образује свој хармонски круг, чије средиште представља тоника“ (Живковић, 1946:41). Описујући трозвук као основну ћелију хармоније, аутор поступно и детаљно представља трозвуке главних и споредних ступњева. Секстакорди и квартсекстакорди као обртаји трозвука представљени су у склопу обртајних, скретничних, пролазних и задржичних хармонија. У краћем поглављу о каденцама теоријски је објашњена подела на четири главне врсте завршетка: аутентичан, плагални,⁶³ полузавршетак и варљиви. Увођење потпуне каденце (I-IV-V-I) води ка представљању полукаденце као карактеристике наше фолклорне мелодике (завршни акорд је на V или II ступњу).⁶⁴

Појму, врстама и механизму секвенце посвећена је посебна пажња. Указује се на значај правилног постављања модела секвенце и реализације секвенцирајућег реда⁶⁵ у остваривању механичких закона секвенце.

Мутација је занимљиво постављена са детаљним теоријским објашњењем

⁶³ Плагалну каденцу (IV-I, II-I) Живковић назива и црквеним завршетком.

⁶⁴ Полузавршетак представља завршетак на акордима доминантне и ређе субдоминантне функције: I-V; III-IV; I-II.

⁶⁵ Занимљиво је да се не користи термин транспозиција, већ достизање секвенцирајућег реда.

и практичним примерима могућих комбинација. Наиме, аутор посматра мутацију као резултат промене тона у лествици чиме се врши прелазак из једног типа лествице у други не прелазећи оквир „хармонског центра“, односно тоники. Мутацијом су обухваћене не само промене рода дура и мола (са свим подваријантама), већ и модалне лествице (видети следећи пример). Значај саме тонске промене Живковић објашњава на следећи начин: „...тонска промена...мора бити структуралне природе,...алтеровани тонови морају добити функционално значење дијатонског ступња у лествици“ (Живковић, 1946:84).

Пример 4. Мутација, страна 87.

b) јонска - миксолидски дур - миксолидски молдур



c) еолска - дорска

d) дорска - фригиска



e) еолска-јонска



У примерима мутације није обележен хармонски ток (шифрација).

Описом потенцијала мутације, аутор сматра потребним да објасни значај и улогу унакрснице (*relatio non harmonica, Querstand*), као специфичне хроматске промене, наглашавајући да „у строгом ставу, унакрсницу треба потпуно избегавати, нарочито приликом промене акорда из дура у мол и обратно“ (Живковић, 1946:90).

У делу о четворозвучима полази се од главног, доминантног септакорда. Групаацији споредних септакорада припадају сви остали септакорди са великом, малом и умањеном септимом у структури акорда. Септакорди са малом септимом (V_7 дура и хармонског мола, I_7 природног мола и II_7 хармонског мола и молдура) и умањеном (VII_7 мола и молдура) имају посебну важност у обликовању каденци. Септакордима са великом септимом (I_7 дура и хармонског мола, IV_7 молдура, III_7 хармонског мола) дата је мања хармонска важност.

Главни нонакорд на доминанти дура (велики) и мола (мали) описује се као реални петозвук настао спајањем два хармонска ступња (V и II) у јединствени акорд. Три критична тона у структури овог акорда утичу на његове осетљиве и разрешавајуће хармоније (Живковић, 1946).

Потпуно сагледавање акордског потенцијала дијатонске лествице води ка конструкцији вишезвука: шестозвука и седмозвука. Детаљни приступ различитим структурама вишезвука указује да вертикалним спајањем два потпуна трозвука настају три врсте шестозвука у зависности од односа приме и ундециме – умањен, чист и прекомеран. Аутор Живковић представља главни шестозвук на доминанти са своја четири критична тона: вођица, септима, нона и ундецима, и споредне на свим осталим ступњевима. Достизање дијатонског максимума представљено је структуром седмозвука. Подела седмозвука је на мали и велики (према интервалском односу између приме и терцдециме), главни (на V ступњу) и споредне. Седмозвуци постоје само у основном облику, без обртаја. Распоред интервала у структури седмозвука може бити у секундама, терцама (уски слог), квартама, секстама и септимама (размакнути слог).

Својеврсну допуну досадашњег поступног кретања кроз хармонију представља *Хармонизовање народних мелодија*. Увођење елемената фолклорне традиције комплетирано је приказом сопствених хармонизација народних мелодија са текстом из Србије и Македоније за мешовити хор и клавир, глас и клавир (Јосиф, 2009). Недостаје систематско типизирање врста лествица карактеристичних за нашу фолклорну традицију.

У свакој понуђеној хармонизацији народне мелодије приступило се примени једноставних техничких средстава и дефинисања тоналитета. „Укупно сам одабрао четири типична тоналитета који су најчешћи у нашим народним мелодијама: миксолидијски дур, дорски мол, молдур и балкански мол. Разуме се, композитори, приликом слободне обраде народних мелодија, могу проширити њихове формалне и тоналне могућности“ (Живковић, 1946:VI-VII).

У трећем делу – *Хроматика*, на сличан начин као у претходном делу уџбеника, аутор наставне садржаје сагледава кроз трозвуке, четворозвуке и вишезвуке. Преласком на област хроматике, приступа општој генерализацији алтерованих хармонија:

Са алтерацијом навише или наниже. Сваки алтеровани тон – повишени и/или снижени, постаје критичан и као такав има тенденцију разрешења. Хармоније настале повишењем добијају доминантну функцију, док хармоније настале снижењем тона постају субдоминантне;

Алтеровани акорди дијатонског и хроматског типа. Сваки алтеровани тон може учествовати у обликовању акорада дијатонског и хроматског типа. Акорди хроматског типа сагледани су из ширег угла. Осим акорада који у својој грађи имају интервале умањене терце/прекомерне сексте, Живковић представља и акорде састављене из интервала прекомерне терце/умањене сексте, двоструко умањене квинте/двоструко прекомерне кварте. Присутна је јасна намера аутора ка истицању логичног, очекиваног кретања (разрешења) критичних тонова у смеру алтеровања, под дејством центрипеталне и центрифугалне силе;

Подела на *просте и сложене алтерације* извршена је на основу броја алтерованих тонова. Истовремено алтеровање једног тона навише и наниже, као и појава природног и алтерованог тона истог ступња припада сложеним алтерацијама;

Алтероване хармоније могу бити *каденцирајуће или независне*, у зависности од карактера саме алтерације и разрешења;

Модулирајуће и немодулирајуће. Карактер алтероване хармоније условљен је улогом алтерације као активног чиниоца у ширењу граница тоналитета (немодулирајуће) или као средства промене тоналитета (модулирајуће);

Алтеровани трозвуци и вишезвуци у структури природног дура, молдура и хармонског мола.

Следи опсежан приказ карактеристичних повишених и снижених тонова са функцијом алтерованих хармонија дијатонског (хроматске хармоније у ширем

смислу) и хроматског типа (алтероване хармоније у ужем смислу) и обликовања акорада трозвучне, четворозвучне, петозвучне и вишезвучне грађе.

У четвртом делу – *Модулације*, полази се од општег појмовног одређења и дефинисања модулације. Процес модулирања објашњен је на начин да се реализује по одређеном плану који обухвата три фазе: полазну, прелазну и циљну хармонију потврђену каденцом. Описује се тонални скок као изненадни прелаз у другу хармонску лествицу, тонално иступање као привремена модулација, код које је промена тоналитета кратка, пролазног или скретничног карактера. Појам *кружна модулација* је описан као повратак у основни тоналитет композиције. Модулације су подељене по начину извођења на дијатонске, хроматске и енхармонске. У зависности од правца кретања, представљене су модулације у квинтни круг навише и наниже. Удаљеност се описује као ближа и далека. Ауторова препорука је да се модулирање у далеке тоналне кругове реализује хроматском и енхармонском модулацијом. Као заједничка хармонија препоручују се дијатонски трозвучи и четворозвучи са карактеристичном хармонијом (функцијом) у циљном тоналитету. Представљени су акорди са карактеристичним дисонанцама, као *одлична модулациона средства*: мали септакорд (дурски и молски), дурски и молски квинтсектакорд, умањени трозвук, умањени септакорд, прекомерни трозвук, прекомерни квинтсектакорд.

Хроматској модулацији се такође приступа систематично и детаљно – од појашњења механизма до теоријског и практичног представљања свих начина и средстава. Као најпогоднија средства за хроматску модулацију, Живковић наводи акорде са карактеристичним дисонанцама: дурски и молски квинтакорд, умањени и мали дурски септакорд, прекомерни трозвук и квинтсектакорд. Посебна пажња је посвећена великом хроматском потенцијалу N_6 – акорда који омогућава брз и ефикасан модулациони пут у блиске и далеке тоналитете. Аутор описује начине директног и индиректног модулирања помоћу наполитанског сектакорда (страна 208 и 209).

Енхармонска модулација као својство темперованог система је, по речима Живковића, средство најкраћег повезивања најудаљенијих тоналитета. Наведене су две основне врсте енхармонског прелаза: енхармонска размена и енхармонско предназначење. Енхармонска размена се не сматра модулацијом у правом смислу, јер недостају процес модулирања и каденца. Комплетна енхармонска трансформација је, по речима аутора, брзо и ефектно превазилажење разлике у броју и врстама предзнака, и као таква представља вид упрошћавања нотације. Енхармонско предназначење се, као

стварни модулациони поступак, реализује помоћу најпогоднијих акорада са карактеристичним дисонанцама: умањени септакорд, доминантни септакорд, прекомерни квинтсектакорд, прекомерни квинтакорд. Представљене су и комбиноване модулације, као опција која у реалној пракси доживљава различите комбинације модулационих поступака.

И на крају, описан је и примерима представљен модулациони прелом, као јак и изненадни драмски ефекат карактеристичан за каденцу и разрешење доминантне хармоније у акорд даљег сродства (Живковић, 1946).

Последњи, пети део – *Фигурације*, почиње описом хармонске полифоније, као технике увођења различитих мелодијских елемената у све деонице унутар четворогласног хармонског става. Описују се фигуративни тонови у различитим појавним облицима: дијатонски и хроматски, једноструки и вишеструки, узлазни и силазни. Представљају се задржице и антиципације, пролазнице и скретнице, педал, задоцнели тон (ретардација)⁶⁶ и кумулус (*двогуба хармонија*).⁶⁷ Задржица на јаким тактовом делу и антиципација као обрнута слика задржице на лаким делу такта представљене су у свој својој разноликости и многозначности. Тематика педала обухвата првенствено дуги лежећи тон у басу који се уводи на тешком, а завршава на лаким делу такта, али и унутрашњи или горњи педал, једноструки, двоструки, педална хармонија (у облику лежећег акорда), педални мотив (понављање истих мелодијских мотива), и *басо остинато* (понављање педалне фигуре).

Додатак се састоји из понуђених шематизованих хармонских модела каденци, погодних за вежбање на клавиру. Представљени су модели аутентичне, варљиве, плагалне, полузавршеци (полукаденце) и „хроматске“ каденце (акорди дијатонског и хроматског типа на II ступњу наниже и IV ступњу навише). Препоручује се вежбање понуђених каденцирајућих поступака кроз све квинтне кругове навише и наниже.

Живковић у тексту Предговора указује на нови начин обележавања, који представља комбинацију досадашњег обележавања у страној уџбеничкој литератури, и намере да се исправе одређене нелогичности и недоследности. Иако је базиран на узимању ступњева као основу новог обележавања, овај начин не представља повратак на теорију ступњева (Nagorni Petrov, 2015). Нови, прилагођени начин обележавања за ученике је једноставан,

⁶⁶ Ретардација се објашњава као облик задржице у деоници баса.

⁶⁷ Аутор истиче да кумулус настаје „мешањем двеју разних хармонија. Овим мешањем не добија се хармонски звук структуралног састава, већ је то само пролазна фигуративна појава“ (Живковић, 1946:241).

лако схватљив и консеквентан. Сматра се, по мишљењу аутора, погодним за аналитички приступ литератури и обликовање сложенијих акордских конструкција.

На самом крају уџбеника налази се кратка табела са шифарником – објашњењем знакова.

Пример 5. Шифарник, страна 246.

ОБЈАШЊЕЊЕ ЗНАКОВА

I = основни облик првог ступња (квинтакорд)

IV = први обртај четвртог ступња (сектакорд)

V = други обртај петог ступња (квартсектакорд)

Арапски број с десне стране римског употребљава се само за фигуративне и хроматски промењене тонове, а рачуна се увек од најнижег (басовог) тона: $V_{4\ 3}^{6\ 5}$ (задржични квартсектакорд са разрешењем у квинтакорд), $IV_{4\ 3}^{6\ 5}$, $V^{3<}$ (квинтакорд са повишеном терцом, $IV_{4\ 3}^{6>}$ (квартсектакорд са повишеном квартом и сниженом секстом), $II^{3<}$ и т. д.

— = средња црта значи понављање истог ступња

- = кратка црта значи понављање истог интервала

< = знак за повишење тона

> = знак за снижење тона

$\dot{V}$ = тачка изнад римског броја означава четворозвук (доминантни септакорд)

$\ddot{I}$ = две тачке означавају петозвук (нонакорд)

$\ddot{IV}$ = три тачке означавају шестозвук

$\ddot{II}$ = четири тачке означавају седмозвук

$\overline{I}$ = линија изнад римског броја означава осмозвук

$\overline{\dot{V}}$ = линија и тачка означавају деветозвук

$\overline{\ddot{VI}}$ = линија и две тачке означавају десетозвук

$\overline{\ddot{IV}}$ = линија и три тачке означавају једанаестозвук

$\overline{\ddot{III}}$ = линија и четири тачке означавају дванаестозвук.

Наведени систем обележавања хармонског тока (шифарник) је састављен од великог броја симбола, који могу да доведу до погрешног обележавања и тумачења. Поједини делови из шифарника су и данас присутни у образовној пракси: каденцирајући квартсектакорд, знак за повишење и снижење тона, средња црта.

Основни текст у уџбенику *Наука о хармонији* Миленка Живковића карактерише јасна, кратка реченична структура. Аутор се служи додатним кратким појашњењима, квалификујући поједине поступке као правилно, добро, боље, изузетно, слабо, слабије, није добро, избегавати, забрањено, грешка, неправилно, погрешно.

Карактеристику уџбеника *Наука о хармонији* Миленка Живковића представља присуство табела, модулационих схема, велики број дидактичких нотних примера и неколико фрагмената из литературе. Уџбеник садржи и хармонизоване, нешифроване хармонске задатке. Аутор јасно исказује која је задата мелодија унутар задатка: сопран или бас, а саветује да се приликом израде задатака помоћ инструмента потражи тек по окончању и одстрањивању могућих грешака. „Приликом просвиравања хармонских задатака треба памтити хармонске везе, нарочито све врсте каденца и типове модулација, јер је то најпоузданији начин да се ученик систематски привикава ‘слушању’ хармоније и разумевању њених унутрашњих веза” (Живковић, 1946:32).

Уџбенику недостају примери из литературе. Кроз излагање основног текста често се провлаче поједине стилске генерализације, тако да је евидентна потреба аутора уџбеника да искорачи из *школских* хармонских оквира и понуђено наставно градиво представи кроз интересантне фрагменте из стваралаштва композитора различитих стилских епоха. У форми допунског текста, Живковић корисницима уџбеника указује на следеће стилске елементе, описане у литератури: Антон Брукнер је трозвук на II ступњу сматрао непотпуним; Бах је често у сруктури квинтакорда удвајао квинту, нарочито VII ступња; Риман је трозвук VII ступња третирао као непотпуни доминантни септакорд–без основног тона; прекомерна употреба умањених септакорада у доба позног романтизма (најтипичнији облик у „Тристану и Изолди” од Р.В.) дала је повода неким теоретичарима да говоре о кризи романтичарске хармоније (Живковић, 1946).

НАУКА О ХАРМОНИЈИ (обједињено издање)

У предговору другог, обједињеног издања из 1953. године, Миленко Живковић представља измењену, исправљену и допуњену верзију књиге са истим називом – *Наука о хармонији*. Уџбеник *Наука о хармонији* Миленка Живковића из 1953. године је састављен из шест делова,⁶⁸ Додатка и одељка насловљеног *Задаци*.

Први део, *Општи појмови*, са десет поглавља, идентичне је структуре и садржаја са првим издањем уџбеника из 1946. године.

Други део, *Диатоника*, задржао је троделни концепт: трозвуци, четворозвуци, и петозвуци и вишезвуци. Прво поглавље овог дела, *Трозвуци*, састављено је из шест потпоглавља. Значајна редукција препознаје се у првом поглављу *Хармонске лествице*. У потпоглављу насловљеном *Тоналитет и функција* унете су допуне у виду фрагмената из литературе композитора класицизма, као ефикасан начин повезивања теорије и праксе – јасног тоналитета и огледних примера са јасно израженим главним ступњевима унутар тоналитета.

Структурална и садржинска допуна потпоглавља *Секвенце и прогресије*⁶⁹ препознаје се у увођењу интересантних начина конкретне примене механизма секвенце.⁷⁰ У структури треће главе, *Петозвуци и вишезвуци*, евидентна је допуна наставних садржаја и потреба за проширивањем.⁷¹ Допуну представљају два нова поглавља и дословно пренешено поглавље о мутацији.⁷² *Проширење диатонике*, као ново поглавље, обухвата пресек различитих лествица новијег времена: шест аутентичних црквених лестви-

⁶⁸ Структуру уџбеника из 1946. године чини пет делова.

⁶⁹ У структури уџбеника из 1946. године, поглавље је носило наслов *Секвенце (прогресије)*.

⁷⁰ Приложена су два описна примера из литературе у којима се уочава механизам секвенце на примерима из Баховог и Регеровог стваралаштва.

⁷¹ У структури уџбеника из 1946. године, трећа глава, под насловом *Петозвуци и вишезвуци*, састојала се из четири потпоглавља: главни нонакорд, споредни петозвуци, шестозвуци и седмозвуци.

⁷² У структури уџбеника из 1946. године, поглавље *Мутација* налазило се као последње у првој глави *Трозвуци*, унутар другог дела *Диатоника*.

ца (дорска, фригијска, лидијска, миксолидијска, еолска и јонска).⁷³ Лепота и богатство мелодијског и акордског потенцијала егзотичних лествица објашњене су и представљене на примерима целостепене, балканске, истарске, норвешке (фригијске), циганске (мађарске) лествице и миксолидијског молдура. Аутор детаљније приступа објашњењу специфичних лествица. Скрјабинова (Скрјабин) шестотонска лествица са лидијском квартом и миксолидијском септимом састављена је из 8, 9, 10, 11, 13 и 14 тона природне лествице.⁷⁴ Истичући велике могућности теоријског организовања нових лествица, аутор представља и лествицу од девет ступњева *делимично хроматског карактера* Александра Черепњина (Черепнин). Новообликована лествица одговара структури хармонске молске лествице допуњене повишеним III и VI ступњем. Уџбеник *Наука о хармонији* Миленка Живковића из 1953. године допуњен је и примером из клавирског стваралаштва Черепњина (стр. 137).

О *хармонизовању народних мелодија* је наслов последњег, новог поглавља другог дела уџбеника у коме је представљено значајно обележје наше фолклорне традиције (Јосиф, 2009). „Претежан број југословенских народних мелодија може се сврстати у модални тип који би највише одговарао хипомиксолидијској лествици *g, a, b, c, d, e, f*, са основним тоном *c* и финалисом *g*“ (Живковић, 1953:145). Хармонски завршетак је на основном тону лествице и на финалису (потпуни или непотпуни молски трозвук, дурски трозвук и мутација из хипомиксолидијске у хипојонску лествицу). Живковић сматра упитним модулирајући завршетак на V ступњу (преко тзв. друге доминанте), јер: „не може се примити као правилно решење ове каденце, пошто је насилно и не одговара изворном духу и карактеру наше народне мелодије (којој је ова врста западњачке модулације страна)“ (Живковић, 1953:147). Приказом неких од карактеристичних елемената у третману и начину хармонизације народних мелодија, представљени су примери хармонизованих народних мелодија аутора.

У трећем делу, *Хроматика*, извршена је редукција садржаја. Изостављен је део о вишезвучима, а друга глава, *Четворозвучи*, је допуњена поглављима о сложеним алтерацијама и алтерованим хармонијама дијатонског типа.⁷⁵

⁷³ У структури уџбеника из 1946. године, текст овог поглавља је део широко обрађене проблематике хармонских лествица унутар прве главе другог дела *Диатоника*.

⁷⁴ Представљен је *Прометејев акорд* – Скрјабинов квартни шестозвук – акорд који не потиче из целостепене лествице.

⁷⁵ У структури уџбеника из 1946. године наведена поглавља била су део главе о вишезвучима.

Четврти део уџбеника, Модулације, је допуњен шестим поглављем које обухвата тематику модулационих прелома, тоналног скока и елипсе.⁷⁶ Указано је на значај и учесталост примене тоналног скока како у музичкој литератури, тако и у живој фолклорној традицији, док за елипсу наводи да су: „примери елипсе...многобројни и разноврсни у музичкој литератури, а употребљавају се за изражавање јаким психолошких прелома и драмских стања“ (Живковић, 1953:326). У поглављу о дијатонској модулацији понуђено је детаљно сагледавање модулационог процеса у удаљене тоналитете. Живковић даје преглед потребних посредних тоналитета: у тоналитете VI сродства модулира се помоћу два посредна тоналитета, тоналитете VII, VIII и IX сродства преко три тоналитета; у тоналитете X и XI сродства преко четири тоналитета; пет посредних хармонија потребно је за прелаз у тоналитете XII сродства.

Пети део уџбеника, *Фигурације*, идентичне је структуре.

Допуну у структури и садржају уџбеника *Наука о хармонији* Миленка Живковића из 1953. године представља увођење шестог, посебног дела, састављеног из четири поглавља.

Прво поглавље, *Алтеровани вишезвуци*, у целини је преузето из првог издања уџбеника *Наука о хармонији* из 1946. године.⁷⁷

Систем диатонских модулација по реду квинтних сродстава је ново поглавље. Без намере да умањи значај осталих начина промене тоналитета, хроматског и енхармонског модулирања, аутор детаљније приступа овом начину промене тоналитета. По његовим речима, дијатонска модулација представља „основни тип у коме су потпуно спроведени сви принципи модулационе технике и развоја. Најважнији педагошки задатак састоји се у изналажењу прегледне и доследне методе и њене ефикасне примене“ (Живковић, 1953:273). Аутор дефинише шест корака у реализацији методе изучавања дијатонске модулације:

- Одредити развојне етапе у процесу дијатонског модулирања: разликовати два правца квинтних кругова – горњи и доњи (смер навише и наниже), усмерити модулациони ток ка једном од њих и одредити род полазног и циљног тоналитета;
- Обухватити комплетну мрежу дијатонске модулације;

⁷⁶ У структури уџбеника из 1946. године наведена проблематика је била део области *Модулације*, али разврстана у оквиру различитих поглавља и у сажетијој форми.

⁷⁷ У структури уџбеника из 1946. године, поглавље *Алтеровани вишезвуци* део је треће главе унутар трећег дела – *Хроматика*.

- Проникнути у ред и законитост развоја модулационог поступка;
- Утврдити оквирне границе њене практичне употребе (у директним везама);
- Одабрати најпогодније модулационе облике и „разликовати естетску вредност појединих модулационих обрта“ (Живковић, 1953:274);
- Изградити правилну и потпуну методу и конкретан модулациони процес.

Аутор износи опште напомене и упутства приликом реализације модулационог поступка:

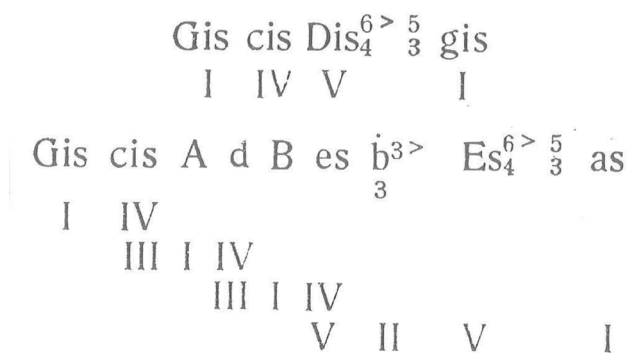
- Све модулације реализовати најкраћим путем – избежавати модулационе импровизације, тонални скок, иступање, модулациони прелом;
- Употребљавати само природни дур, молдур, природни мол, хармонски и мелодијски мол;
- Избежавати презначење тоничног акорда, јер је тиме ослабљена његова улога чврсте базе (ослонца) у процесу модулирања;
- Тонични акорд циљне хармоније (тоналитета) по могућству употребити на самом крају;
- Најубедљивија потврда новог тоналитета обезбеђује се аутентичном каденцом (најефектније везом V-I, као и употребом задржичног квартсекстакорда на V ступњу);
- Ступање у доминантну хармонију циљног тоналитета треба да се ублажи везивањем са акордима VI и II ступња. Веза акорада V, III и VII ступња (доминантна хармонија) са II ступњем „звучно је мекша и блажа од везе са VI ступњем и носи у себи нарочиту музикалну драж“ (Живковић, 1953:276).

Следи неколико аутентичних шематизованих примера дијатонског модулирања, који су, по ауторовим речима, дати са циљем упопређивања њихове естетске вредности. Метода изучавања дијатонске модулације обухвата комбинацију једнородних тоналитета (из дура у дур, и из мола у мол), и разнородних тоналитета (из дура у мол и обрнуто). Обухватањем целокупног система модулације по реду квинтних сродстава навише и наниже, извршена је подела на: прву групу (од првог до петог степена сродства),⁷⁸ другу (од шестог до

⁷⁸ Модулациони процес је непосредан–спроводи се презначењем само једног акорда.

десетог)⁷⁹ и трећу (од једанаестог до петнаестог степена сродства).⁸⁰Првих пет степена сродства (прва група) представљају основу целог система, и као такви поседују стварну практичну важност у дијатоници.⁸¹За остале групе – степене сродства, Живковић препоручује хроматску и енхармонску модулацију као брже, ефикасније начине и средства промене тоналитета. Посебан квалитет овог новоформираног поглавља унутар шестог дела, одразио се и на квантитет самог уџбеника. Потреба самог аутора да практично приступи свим аспектима дијатонског модулирања претворила се у детаљан табеларни пресек модулационих планова по групама, степену сродства и смеру модулирања. Интересантан пример промене тоналитета представљен је на моделу истозвучних тоналитета супротног тонског рода: Gis-gis (трећи степен сродства) и Gis-as (петнаести степен сродства). Приказан је шематски приказ мутације Gis-gis (промена рода тоналитета), и модулације Gis-as (енхармонска промена рода тоналитета).

Пример 6. Шематски приказ мутације и модулације на примеру истозвучних тоналитета: Gis-gis и Gis-as.



Наведени шематски приказ, и још више, могућност долажења до решења – мутације и модулације на примеру истозвучних тоналитета супротног тонског рода, намењена је вештијим, искуснијим корисницима уџбеника. Понудом шематских приказа, модела и задатака овакве и сличне садржине и тежине, отвара се читава једна област креативне провокације и подстицаја у даљем раду, стицању и продубљивању хармонског знања и вештина.

⁷⁹ Модулациони процес обухвата присуство једног посредног–прелазног тоналитета и два презначења (посредна модулација).

⁸⁰ Модулациони процес обухвата два посредна тоналитета и три презначења (посредна модулација).

⁸¹ У теоријском смислу, дијатонски модулациони процес закључује се дванаестим степеном сродства и појавом енхармонског тоналитета.

У трећем, новом поглављу, аутор представља и тумачи *Пет закона тоналитета* Макса Регера. Полазиште у осмишљавању *Пет закона тоналитета* је преузето из Риманове функционалне теорије, и представља основу за разумевање Регеровог хармонског стила, али и развоја немачког новоромантизма. Живковић приступа анализи и тумачењу Регерових закона и њиховог повезивања са хармонском праксом. „Ових пет закона чине основу хармонске логике на којој почивају чврсти темељи тоналитета“ (Живковић, 1953:311).⁸²

Историјски развој науке о хармонији, као последње поглавље, у уџбеник уноси и историјски приступ, којим је обухваћен временски период од седам векова. У далеком XIII веку Франко из Келна (Franco von Köln) је у својим списима извршио кодификацију музичких правила свог времена дефинисањем става о трајању нота (*Ars cantus mensurabilis, Compendium discantus*).⁸³ Описана је делатност Царлина, као првог значајног теоретичара науке о хармонији и њеног утемељивача, Рамоа као творца првог уџбеника из хармоније, Вебера,⁸⁴ Фетиса,⁸⁵ Сехтера. Значајан допринос развоју модерне музичке теорије припада Римановом теоријском систему утемељеном на дуалистичком концепту. Риман је технички део теорије допунио функционалним знацима, чиме је почетна слова трију функција имплементирао и проширио: Т=тоника, S=субдоминанта, D=доминанта, Тр=тоника-паралела (VI), Sp=субдоминанта-паралела (II), Dp=доминанта-паралела (III), ⁰S=молска субдоминанта (у молдуру), DD=доминанта доминанта (самостална доминанта), SS=субдоминанта субдоминанта (самостална субдоминанта). Теоријски утицај Римана препознат је у учењима теоретичара са простора Чехословачке,⁸⁶ Француске⁸⁷ и Русије. Живковић у кратким цртама представља делатност Капелена, истакнутог поборника

⁸² *Пет закона тоналитета* Макса Регера су детаљно представљени на страни 21.

⁸³ Консонанце (конкорданце) дели на потпуне (једнозвук и октава), средње (чиста кварта и квинта) и непотпуне (велика и мала терца). Дисонанце (дискорданце) дели на потпуне (мала и велика секунда и септима, прекомерна кварта и умањена квинта) и непотпуне (велика и мала секста).

⁸⁴ Допунио је систем генералбаса увођењем слова из азбуке за обележавање акорада. Увео је римске бројеве за ступњеве. Његова књига *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817–1821) је имала велики утицај на даљи ток развоја науке о хармонији.

⁸⁵ Белгијанац широког образовања и ангажовања, Фетис у књизи *Трактат о хармонији* (1844), утврђује појам тоналитета, и модулације као промене тоналитета.

⁸⁶ Отакар Шин усваја и модификује функционално обележавање Римана.

⁸⁷ Дибоя, Лавињак, Данди, Кеклен – иако следбеници Римана, и даље се придржавају традиционалног система на бази генералбаса.

монизма. Молски акорд настаје снижавањем терце дурског акорда. Дурски систем се изграђује хоризонтално. У њему се препознаје хармонски низ тонова у коме акорд *c-e-g* (тоника) чини средиште (**Mittelklang**), *f-a-c* као субдоминанта (**Linksklang**) стоји лево, а акорд *g-h-d* као доминанта (**Rechtsklang**) десно. Коришћењем овог начина обележавања хармонског тока, аутентични завршетак (R-M) назива се десна каденца, док је плагални (L-M) лева каденца.⁸⁸ Значајан прилог у сагледавању развоја нових теорија унутар науке о хармонији пружа интересантан став објашњен у књизи из 1931. године Карга-Елерта.⁸⁹ Заступањем екстремног и доследног дуализма, система строге симетричне пропорционалности, Карг-Елерт трима функцијама даје другачије обележје – тоника (Т), доминанта (D) и контрадоминанта (C). Обрнутим начином обележавања и положаја функционалних знакова (функција), поларитет се приписује како дурским и молских хармонијама, тако и квинтном сродству – сви акорди на главним функцијама у дуру су дурски, а у молу молски.⁹⁰

Сам крај поглавља о историјском развоју науке о хармонији заокружен је информативним приказом најновијих теорија и теоретичара новог века. Најзначајнији носиоци промена у музици XX века и развоја хармонске мисли су Шенберг, Јаначек, Хартман (Ф. А. Гартман), Хауер, (Joseph Matthias Hauer), Хаба, Бузони (Ferruccio Busoni), Хиндемит. Својим погледом на могуће путеве музике, музичке теорије и науке о хармонији, они су представили додекафонију, четвртонску и атоналну музику, оригиналне теоријске поставке, ставове и пружили значајне прилоге развоју савремене музичке науке новог века (Живковић, 1953).

Додатак и даље представља структурно заокружење у коме су понуђене каденце за вежбање на клавиру. Списак модела за свирање аутентичне, варљиве, плагалне, полузавршетка (полукаденце) и хроматских каденци у дуру, молу и молдуру проширен је шемама проширене каденце.⁹¹ Објашњење знакова је представљено са минималним изменама – прерасподелом истих знакова који се предлажу и примењују у уџбенику. Карактеристику овог, допуњеног, уџбеника представља и већи број нотних примера (222),

⁸⁸ Живковић овом приликом истиче да су Риманов и Капеленов систем обележавања компликовани, оптерећени великим бројем симбола (знакова), што их чини недовољно погодним у наставној пракси.

⁸⁹ *Polaristische Klang – und Tonalitätslehre* (1931).

⁹⁰ Тумачењем система симетричне пропорционалности долази се до следећих акорада у структури дура и мола: C-dur: c-e-g (Т), f-a-c (C), g-h-d (D); c-mol: c-es-g (Т), f-as-c (D), g-b-d (C).

⁹¹ У моделима проширене каденце, аутор не разврстава примере по тонским родовима.

којима су обухваћени фрагменти из стваралаштва композитора различитих стилских епоха (од Баха до Бартока), сопствени примери као и фрагменти из духовног и световног опуса Мокрањца и Маринковића.

У другом делу уџбеника *Наука о хармонији* Миленка Живковића – *Задаци*, може се препознати идентична структурална организација предговора, садржаја задатака, и самих хармонских задатака. Минималне измене у прегледу садржаја односе се на уношење адекватних бројева поглавља исказаних у заградама.⁹² Минималне допуне односе се на повећан број хармонских задатака. Поједина поглавља (алтерације наниже, сложене алтерације, дијатонске и хроматске модулације) су богатија за један хармонски задатак. У поглављу о енхармонским модулацијама, *Размена* је преформулисана у *Замена* (Живковић, 1953:443).

⁹² Потребна за овом врстом измена узрокована је променама у садржају текста уџбеника.

ПРЕГЛЕД НАУКЕ О ХАРМОНИЈИ Милутина Раденковића⁹³ и Властимира Перичића⁹⁴

⁹³ Раденковић Милутин (1921–2007), композитор, теоретичар, педагог различитих теоријских предмета (нарочито Аналитичке хармоније и Анализе музичког дела) на Факултету музичке уметности у Београду. Раденковић је аутор је запажених студија: *Аналитичка хармонија – општи део* (1978); *Секвенца у класичној инструменталној фуги* (1972) и *Метроритмичка основа мелодије и мелодијских токова* (1980). Наведене студије указују „на теоретичара склоног прецизном и систематизованом промишљању“ (Сабо, 2008: 336). Стваралачки опус Раденковића обухвата дела из области оркестарске, концертантне, клавирске, вокалне музике. Бавио се писањем музичке критике у часописима *Вечерње новости*, *Борба*, *Политика*, *Звук* (Peričić, 1969).

⁹⁴ Перичић Властимир (1927–2000) свестрана музичка личност Србије и Југославије XX века. У току своје богате академске педагошке праксе учествовао је у реализацији наставе хармоније, хармонске анализе, контрапункта, музичких облика, анализе музичког дела, тонског слога, познавања инструмената, историје југословенске музике. Стваралачки опус, као важан допринос класицистичком стилском правцу у Србији, обухвата композиције закључно са бројем 35: хорске, клавирску музику (минијатуре), камерно стваралаштво, оркестарску музику, као и велики број оркестрација и аранжмана за различите саставе (Деспих, 1993). Перичић је аутор и коаутор следећих издања: Сковран и Перичић: *Наука о музичким облицима* (1961); Јосиф Маринковић – *живот и дело* (1967); *Развој тоналног система* (1968); Перичић (уз сарадњу Д. Костића и Д. Сковрана): *Музички ствараоци у Србији* (1969); *Стваралачки пут Станојла Рајићића* (1971); *Вокална и оркестарска музика у Србији до II светског рата (анализа дела)* (1971); А. Коци, К. Ковачевић, З. Кучукалић, Д. Ортаков, В. Перичић: *Југославанска гласбена дела* (1980); *Вишејезични речник музичких термина* (1985); *Инструментални и вокално-инструментални контрапункт* (1987); *Вокални контрапункт, за средње музичке школе* (1991). Богатом списку инструктивне литературе припадају и скрипта: *Контрапункт, I део, за III разред средње музичке школе* (1979); *Основи контрапункта* (1985); *Хармонија I и II* (1972); *Кратак преглед развоја хармонских стилова* (1987); *Мали упоредни музичко-терминолошки речник* (1981). Редакторски рад Властимира Перичића обухвата учешће у обликовању следећих издања: Др Војислав Вучковић: *Студије, есеји, критике; Војислав Вучковић уметник и борац* (1968); С. Sachs, *Музика старог света (Die Musik der alten Welt in Ost und West)*, превео Предраг Милошевић (1980); L. А. Меуер, *Емоција и значење у музици (Emotion and Meaning in Music)*, превео Шимо Вулиновић-Златан (1986); Стеван Христић, *зборник студентских радова* (1985); Петар Крстић, *зборник студентских радова* (1986); У спомен Косте П. Манојловића, *зборник радова* (1988); Петар Бингулац: *Написи о музици* (1988); Станислав Бинички, *зборник радова* (1991); *Фолклор и његова уметничка транспозиција, зборник радова са научног скупа* (1997); Сарадња на издању *Сабраних дела Јосипа Славенског* (1984); Сарадња на издању *Сабраних дела Стевана Ст. Мокрањца* (1992); Учесће у редиговању *Сабраних дела Стевана Ст. Мокрањца* (1998); Јосиф Маринковић, *Хорови* (редакција са пропратним текстом) (2003). Поседовање широке опште и музичке културе, компјутерског памћења, омогућили су да Перичић у свој писани опус, осим историјске, савремене аналитичке, теоријске, уџбеничке, унесе и енциклопедијску тематику (*Музичка енциклопедија ЈЛЗ* (1958, 1963); *Лексикон Југословенске музике ЈЛЗ* (1984)). Делатност Перичића обухвата и рад на преводу на српски: *Техника тонског слога – Паула Хиндемита* (1983); немачки: *Теорија тоналитета – Дејана Деспиха и Фрагменти о постмодерни – Мирјане Веселиновић*; превод великог броја чланака са немачког језика за часопис *Нови звук и Музички талас* (Peričić, 1969).

Као реакција на недостатак сажетог приручника из хармоније прилагођеног по обиму и прегледности потребама ученика средње музичке школе, Милутин Раденковић и Властимир Перичић су приредили *Преглед науке о хармонији* (1962).⁹⁵ „Како ова књига није потпуни уџбеник већ кратак преглед градива, не приручник за наставника ни уџбеник за самоуку, већ подсетник за ученика, – она не садржи никакве задатке“ (Radenković i Perićić, 1962:5). Наставницима се препоручује коришћење хармонских задатака из уџбеника Миленка Живковића и Франа Лотке или других издања.⁹⁶

Преглед науке о хармонији аутора Милутина Раденковића и Властимира Перичића састављен је из четири дела (Дијатоника, Алтерације, Модулација, Ванакордски тонови) и два Додатка: I (Хармонизација задатог сопрана) и II (Упутство за хармонску анализу).

У кратком уводном делу, аутори постављају и дефинишу основне појмове: акорде и хармонију, строги и слободни став, четворогласни хорски став. Науку о хармонији описују као теоријско-музичку дисциплину која проучава законе и принципе изградње и међусобног везивања акорада. Још од уводних страница *Прегледа* аутори представљају конкретне, одабране примере из литературе.

Први део, *Дијатоника*, подељен је на трозвуке, четворозвуке и петозвуке. Полазећи од трозвука као основног елемента хармоније, аутори приступају теоријском и практичном представљању структуре консонантних (дурских и молских) и дисонантних трозвука (умањени и прекомерни), удвајања и изостављања акордских тонова, положаја и слога (узан, широк и мешовит), размака између појединих гласова и укрштања гласова. Главни трозвуци на I, IV и V ступњу тоналитета су у квинтном и суседном односу. Детаљније се приступа строгом, слободном и полуслободном начину везивања квинтно сродних квинтакорада и њихових обртаја. Описивањем слободног кретања вођице, аутори набрајају и остале критичне тонове и њихово кретање: „вођицу“ наниже (еолску сексту) у молу и молдуру, септиму (у четворозвуку), нону (у петозвуку), додату сексту, алтероване и ванакордске тонове (Radenković i Perićić, 1962). Посебно поглавље посвећено је приказу реченице и периода

⁹⁵ Аутори Раденковић и Перичић изражавају захвалност колегама Марку Тајчевићу, Миленку Живковићу, Миховилу Логару и Предрагу Милошевићу, редовним професорима Музичке академије у Београду, на драгоценим примедбама и сугестијама.

⁹⁶ Оба препоручена уџбеничка издања припадају категорији уџбеничких комплеката. Састављени су из уџбеника и пратеће збирке (књиге) задатака: (Живковић: *Наука о хармонији* (1946, 1953) и *Наука о хармонији – књига задатака* (1947); Лотка: *Хармонија* (1961) и *Хармонија, хомофони слог II* (1948)).

као елемената музичког облика. С обзиром на то да су реченице и период најчешћи облици у хармонским задацима, аутори износе једноставне шематске приказе и примере из литературе. Кретање два гласа описују као истосмерно (паралелно кретање настаје у случају задржавања истог интервалског размака), супротно и једнострано (бочно). Описани су бројни примери забрањеног паралелног кретања. Поглавље о споредним трозвучима почиње дефинисањем тоналитета и функција. Споредни трозвучи су сагледани као припадници тоничне функције (VI, III), субдоминантне (II, VI) и доминантне (VII, III). Главни четворозвучи (V, II, VII), споредни (I, III, IV, VI) и петозвук на доминанти (V) приказани су кроз дефинисање врста, обртаја, начина употребе и везивања. Завршницу првог дела уџбеника представља упознавање са врстама секвенце (мелодијска и хармонска) и принципом изградње (модел и понављања). Природни и мелодијски мол као варијанте мола и молдур као варијанта дура сагледани су кроз карактеристичне акордске склопове, њихову улогу и начине везивања (Radenković i Peričić, 1962).

Алтерације, као други део, граде три целине: тонално стабилне алтерације, тонално лабилне алтерације и хроматска терцна сродност. У уводном делу се приступило постављању општих појмова и дефинисању стручне терминологије: тонално стабилне и тонално лабилне алтерације, улазак у алтеровани тон (отворена и скривена хроматика). Разрешење алтерованог тона везује се са начином разрешења вођице – за полустепен навише у случају повишења тона (доња вођица) и за полустепен наниже у случају снижења неког тона (горња вођица). Уз упозорење о забрани удвајања алтерације као критичног тона, аутори описују реалтерацију. Алтеровани акорди дијатонског типа (који се препознају у структури дијатонске лествице) и хроматског типа (не постоје у структури дијатонских лествица) садрже један или више алтерованих тонова. Тонално стабилне алтерације стварају полустепенски – вођични однос према тоновима тоничног трозвука: алтерације IV навише и II наниже у дуру и молу, II навише у дуру и IV наниже у молу. Представљене су могућности обликовања трозвука и четворозвука на II, III, IV, V, VII ступњу дура и мола у улози алтерованих акорада дијатонског и хроматског типа.

Групи тонално лабилних алтерација припадају алтерације тонова тоничног трозвука: I, V навише и III, VII наниже у дуру и III навише у молу (ређе повишеног VI у дуру и сниженог V у дуру и молу). Применом тонално лабилних алтерација настаје велики број акорада (трозвука и четворозвука) из групе вантоналних доминанти и заменика за консонантне квинтакорде дура и мола. Следи приказ вишеструких алтерација карактеристичних за класичну

хармонију: повишење II и IV у дуру, повишење IV и снижење III у дуру, повишење I и снижење VII у дуру, повишење III и снижење II у молу, снижење II и IV у молу, једновременно повишење и снижење II у дуру (ређе IV у молу) (Radenković i Perićić, 1962).

Последња, трећа област припада хроматској терцној сродности. Подсећањем на дијатонску терцну сродност својствену односу главних трозвука на I, IV и V ступња са споредним трозвучима исте функције, аутори систематично представљају хроматску и скривену терцну сродност, закључујући да присуство хармонских обрта са хроматски терцно сродним акордима представља одлику хармоније романтичара у другој половини XIX века.

У уводном делу *Модулације*, понуђена су објашњења термина полазни тоналитет, заједнички акорд, презначење, виши и нижи тоналитет, квинтни круг навише и наниже, циљни тоналитет, тонално иступање, тонални скок. Модулација се описује као прелаз у нови тоналитет у току музичке мисли (реченице или периода) који завршава каденцом у новом тоналитету. Улога модулације описана је као „стварање хармонских контраста, потребних за изградњу сваког већег музичког облика. Општа схема модулационог плана музичког дела јесте: мировање (основни тоналитет) – покрет (модулација у друге тоналитете) – мировање (повратак у основни тоналитет)” (Radenković i Perićić, 1962:67). Област дијатонске модулације почиње дефинисањем заједничког, дијатонског акорда у полазном и циљном тоналитету, могућностима обликовања каденце циљног тоналитета и утврђивањем сродства између тоналитета. За дијатонску модулацију која обухвата тоналитете I, II, III и IV групе, изложен је преглед тоналитета по групама, са заједничким акордом/акордима. Одабир акорада, тренутак презначења и каденца приказани су ауторским дидактичким примерима и пригодним примерима из литературе. Принцип хроматског модулирања представљен је помоћу алтерованих трозвука дијатонског типа: променом склопа трозвука, преко Наполитанског секстаакорда (N_6) и терцне сродности. Хроматска модулација може се спровести и помоћу алтерованих четворозвука дијатонског типа: променом склопа четворозвука и преко терцне сродности. Последње средство хроматског модулирања приказано је у алтерованим акордима хроматског типа – двоструко и тврдо умањеном четворозвуку. Пут до енхармонске модулације најпре је уведен диференцијацијом појмова енхармонска замена и енхармонско презначење. Средства енхармонске модулације обухватају акорде настале наслојавањем истих интервала (умањени септакорд и прекомерни трозвук), као и мали дурски и тврдо умањени септакорд. Проблематика хроматске и

енхармонске модулације представљена је кратким теоријским и практичним упутствима, и малим бројем одабраних примера из литературе. Пригодним примерима представљене су хроматска и модулирајућа секвенца.

Четврти део, *Ванакордски тонови*, доноси поделу на ванакордске тонове на наглашеним тактовим деловима (једноструке и вишеструке задржице, задржични сектакорди и квартсектакорди и слободна задржица); ненаглашеним тактовим деловима (скретница, слободна скретница, скретнични квартсектакорд; пролазница, пролазни квартсектакорд; антиципација). Кратко представљање фигурирања, уметнутих акорада и педала резервисани су за завршна поглаваља. „Тежња за концизношћу овог *Прегледа*, односно жеља да се избегну понављања у тексту, условила је распоред градива нешто друкчији од редоследа којим ће се то градиво у пракси прелазити“ (Radenković i Perićić, 1962:5). У свим уџбеницима из хармоније провејава став о важности правовременог, чак „раног“ увођења ванакордских тонова, без којих мелодијски ток губи на покретљивости и мелодичности, својственој музици различитих традиција, времена настанка и жанрова. Концепција *Прегледа* и уштеда на простору резултат су овакве одлуке, и поред неопходности упознавања ученика са ванакордским тоновима већ у периоду овладавања Дијатоником (прва година учења хармоније).

Посебан значај и квалитет *Прегледа* пружају два корисна, и по мишљењу аутора, незаобилазна додатка: хармонизација задатог сопрана и упутства за хармонску анализу.

У Додатку I, аутори износе основна упутства у процесу *Хармонизације задатог сопрана*. „Сврха им је да послуже почетнику као први путоказ у овом раду, који захтева сем музикалности још и извесну меру стваралачке способности. Отуда их не треба схватити ни као нека строга, искључива правила, ни као „рецепте“ који су у стању да сами по себи обезбеде музикално решење задатка“ (Radenković i Perićić, 1962:105).

Аутори као први задатак постављају хармонизацију дијатонске мелодије сопрана. Предложени кораци у хармонизацији полазе од одређивања момента каденцирања, сагледавања улоге сваког тона у мелодији као основног, терце или квинте акорда. Тону септима у мелодији је због његове „критичности“ посвећена посебна пажња—говори се начинима увођења и разрешења овог тона. Следе практични савети аутора, са циљем спречавања дужег задржавања мелодије сопрана, начина и могуће употребе истог акорда преко тактице, као и предтакта. У наредним корацима описани су различити скокови у мелодији, као и појава ретких покрета вођице: за кварту навише, поступно наниже,

неки други скокови у оквиру исте функције, и начини њихове хармонизације. Квартсекстакорд је, по речима аутора, пожељно употребити на ненаглашеном делу такта, са изузетком каденцирајућег на V ступњу унутар каденце. Пажња је посвећена и третману ванакордских и синкопираних тонова. Последње упутство односи се на обликовање деонице баса као спољашњег гласа. „По могућству изради прво бас, па затим средње гласове. Применом акорада у обртајима бас постаје мелодичан (сем у каденцама, где су уобичајени скокови кварте и квинте; али, избегавај понављање истих скокова узастопце, тзв. *тимпанске* кварте и квинте!)“ (Radenković i Perićić, 1962:110).⁹⁷ У завршници, аутори представљају сопствене хармонизације већ задате мелодије: три хармонизације у којима су коришћена различита акордска средства.

У циљу хармонизације мелодије са хроматским променама аутори нуде два приступа. Први полази од анализе мелодије без хроматских полустепена, други од анализе мелодије са хроматским полустепенима (Radenković, 1978). Трагом упутстава аутора могу се препознати практични савети, као и могуће колебање у тумачењу саме улоге хроматске промене: да ли је хроматска промена у функцији проширеног тоналитета или долази до промене тоналитета. Избор тренутка промене тоналитета и новог тоналитета, алтерованих акорада и њиховог разрешења уводе се поступном анализом на основу кретања тонова у мелодији и карактеризацији тонова. На завршетку су понуђене две хармонизације исте мелодије и два различита тонална плана хармонских задатака.

Додатак II доноси практична *Упутства за хармонску анализу*.

Полазећи од констатације да је велики број инструменталних композиција написан у *слободном ставу*, аутори указују на важност не само мелодије (хоризонтале), већ и пратње, у којој можемо сагледати читаву хармонску основу (вертикалу). Практична и јасна упутства два искусна педагога указују на важне поступке приликом приступања хармонској анализи: при читању акорда одмах одредити његов облик и основни тон, издвојити три до четири гласа изостављањем удвојених тонова (принцип редукције), разложене акордске тонове (хармонска фигурација) посматрати у истовременом звучању. Корисна упутства аутора уџбеника усмерена су и према сазвучјима *неуобичајеног склопа*, која могу настати од ванакордских и лежећих тонова. Сваку појаву хроматски промењених тонова посматрати у контексту ванакордских тонова, као и акордских тонова истог или новог тоналитета (модулација).

⁹⁷ Аутори износе став да су сопран и бас изразите мелодијске линије „два најважнија гласа, оквир и костур четворогласног става“ (Radenković i Perićić, 1962:110).

Аутори константно упућују својим корисницима практична решења: „Имај на уму да један једини акорд не одређује нов тоналитет, извесни акорди могу указивати на њега (нпр. задржични квартсекстакорд обично је на V, мали дурски четворозвук такође на V, а умањени на VII ступњу), али га потврђују тек акорди који следе“ (Radenković i Perićić, 1962:120).

Осим навођења важећих правила, аутори су приказали и интересантну примену малог дурског септакорда – са различитим разрешењима и смером тоналних промена.

Пример 7. Могућности примене малог дурског септакорда, страна 120.

Bethoven: Klavirska sonata op. 14 br. 2

а)

C: I₆ V₄₃ I D₄₃ → VI IV V — I

Grig: Klavirska sonata

б)

C: I D₇ → [VI]
a: V₇ IV₇ V₂ VI₆₄
C: IV₆₄ VI₇ II₇ V₇¹⁰⁻⁹ — I

Šopen: Etida op. 25 br. 11

в)

C: I IV I a: V₄₃ I —

Приказом три примера из литературе композитора класичарске и романтичарске епохе, представљени су потенцијали малог дурског септакорда у улози вантоналне доминанте (D→VI) проширеног тоналитета (Бетовен), вантоналне доминанте као средства хроматске модулације (Григ (Grieg) и лествичног, доминантног септакорда новог тоналитета (Шопен).

У наставку другог додатка, аутори указују на још нека, важна упутства приликом приступања хармонској анализи фрагмента и/или читавих композиција: појаву хроматски промењеног тона који се креће за цео степен или скаче⁹⁸ објашњавају као лествични тон новог тоналитета. Аутори указују на могући, шири поглед и схватање одређене хармонске проблематике: „можда се неке модулације могу свести на захватање помоћу вантоналних доминанти, а тиме и модулациони план упрошћава“ (Radenković i Perićić, 1962:121); поново скрећу пажњу на важност и значај каденце.

Присуство енхармонске замене у реалној хармонској пракси не мора бити видљиво, тако да се акорд нотира у улози полазног или циљног тоналитета. Делове композиција у којима долази до учестале примене хроматике и енхармоније пожељно је нотирати тоналитетом са мањим бројем предзнака: Dis (9) ~ Es (3). Последњим упутством је обухваћен кратак пресек хармонског дешавања у временском распону од музичког барока, класике, романтизма до новијег доба.

Завршница *Прегледа науке о хармонији* Милутина Раденковића и Властимира Перичића је закржнута хармонским анализама фрагмената из стваралаштва композитора барока (Бах, *Сарабанда* из *Француске свите* бр. 6 у Е-дуру), класике (Бетовен, *Клавирска соната* оп.27 бр.2, у цис-молу, I став), романтизма (Шопен, *Ноктирн* Е-дур оп. 62 бр.2 и Вагнер, *Тристан и Изолда*, II чин/одломак), музике новијег доба (Прокофјев, *Дечја музика* оп. 65, бр. 10; *Марш*) (Radenković i Perićić, 1962).

Основни текст *Прегледа науке о хармонији* Милутина Раденковића и Властимира Перичића тече у лаганом приповедачком духу, проткан јасним објашњењима појава које су корисницима непознате или недовољно познате из ранијег музичког искуства. Текст је прожет великим бројем нотних примера (217) – кратких ауторских дидактичких примера и фрагмената из композиција насталих у временском периоду од XVII до XX века, од Галуса (Jacobus Gallus Carniolus) до Шенберга. Наилазимо и на примере из стваралаштва аутора са наших простора: Петра Крстића, Фрање Лучића, Мок-

⁹⁸ Аутори искључују могућност скока умањене терце карактеристичног за везу наполитанског акорда и разрешавајуће доминанте тоналитета.

рањца, Маринковића и Јенка. При излагању теоријских елемената кроз кратке дидактичке примере, аутори приступају кратким појашњењима: лоше, слабије, боље, још боље, добро, ретко. Начин изражавања два искусна педагога и познаваоца музичке теорије и хармоније јасан је, дефинисан, без сувишних објашњења и непотребних формулација.

На самом крају прегледа, аутори износе списак најважније литературе, који обухвата уџбенике Живковића, Лотке,⁹⁹ Луја и Тила,¹⁰⁰ Дубовског, Евсејева, Способина и Соколова,¹⁰¹ и Прута.¹⁰²

Полувековни живот *Прегледа науке о хармонији* Милутина Раденковића и Властимира Перичића само је потврда квалитета овог сажетог уџбеника из хармоније. Начином излагања хармонске материје, систематичношћу и методским умећем, искусни педагози су не само покушали већ и успели да, градиво – понегде и сложено – представе, изложе, објасне, звучно и визуелно верификују примерима и, што је најважније, повежу у целину која представља основу у конструкцији композиција различитих жанрова и стилова.

⁹⁹ Миленко Живковић: *Наука о хармонији* (1946) и књига задатака (1947); Фран Лотка: *Хармонија* (1961), *Хармонија II, Основи хомофоновог слога* (1948) део су препоручене допунске стручне уџбеничке литературе.

¹⁰⁰ Louis & Thuille: *Harmonielehre* (1907).

¹⁰¹ Дубовский, Евсеев, Способини Соколов: *Учебник Гармонии* (1965).

¹⁰² Prout: *Harmonic Analysis* (1910).

ХАРМОНИЈА Марка Тајчевића¹⁰³ – уџбеник за музичке школе

Уџбеник *Хармонија* Марка Тајчевића, дугогодишњег музичког педагога у институцијама средњег и високог музичког образовања, намењен је учењу хармоније у средњим музичким школама.¹⁰⁴

Своју представу о хармонији Тајчевић је изложио у уводном делу: „Теоријска област ове науке треба да је непрекидно повезана са практичним радом и писменом израдом задатака, свирањем задатака на клавиру и анализом хармонских појава и проблема у мајсторским делима музичке литературе“ (Тајчевић, 1972:7).¹⁰⁵ Методски поступци могу бити разноврсни, али циљеви изучавања хармоније су јасни: оспособљавање за *коректно* хармонизовање задатих мелодија сопрана и баса и анализирање дела из различитих периода музичког стваралаштва. Полазећи од тога да је и најмања музичка компози-

¹⁰³ Тајчевић Марко (1900–1984), композитор, учитељ музике, музички критичар, диригент, представља једну од водећих фигура музикологије свог времена на Балкану. Дугогодишњу педагошку делатност обављао је у музичким школама у Загребу (покретач и оснивач школе *Лисински*, 1927) и Београду (Музичка школа при Музичкој академији, 1940) и на Музичкој академији у Београду. Тајчевић припада групи међуратних композитора који су инспирацију препознали у богатој и непресушној ризници фолклорног музичког наслеђа. Стваралачком опусу Тајчевића припадају хорске композиције, композиције за соло глас, клавијеска дела, композиције за камерни оркестар, гудачке инструменте, дрвене дувачке инструменте. За многе критичаре Тајчевић је врхунски мајстор минијатуре у чијем стваралаштву се препознају традиционалне вредности и савремени поступци који се уклапају у замишљени стилски идеал (Деспић, 2000). Област домаће музичке педагогије обогатио је уџбеницима: *Општа наука о музици* (1947), *Основи музичке писмености* (1950), *Основна теорија музике* (1958), *Контрапункт* (1958), *Хармонија* (1972). Аутор је великог боја музичких чланака и критика објављених у стручним и научним часописима (Perićić, 1969).

¹⁰⁴ Стручну рецензију уџбеника потписали су: Драгутин Чолић, професор Музичке академије у Београду, Властимир Перичић, професор Музичке академије у Београду и Јован Ђорђевић, професор Музичке школе „Станковић“ у Београду. Просветни савет Социјалистичке Републике Србије одобрио је овај уџбеник за употребу у музичким школама својим решењем П. С. Број 650-196 од 30. јуна 1972. године.

¹⁰⁵ Иако аналитичком аспекту хармоније придаје велики значај, аутор свесно изоставља примере из литературе, препоруком упућеном наставницима и ученицима да сами дођу до одговарајућих примера, као и да се послуже књигом *Преглед науке о хармонији* Раденковића и Перичића.

ција заснована на логичном хармонском мишљењу, сврха учења хармоније препозната је у познавању основа и услова хармонске логики која омогућава „схватање садржине и облика музичког дела како теоретичару, композитору или диригенту тако и инструменталисти или певачу“ (Тајчевић, 1972:7).

У складу са тадашњим двогодишњим изучавањем хармоније, Марко Тајчевић је свој уџбеник из хармоније за средње музичке школе поделио на два дела: дијатонику у првом, алтерације и модулације у другом делу. Уколико се изменама наставних планова хармонија изучава у трогодишњем континуираном циклусу, аутор предлаже прерасподелу хармонског градива. Област дијатоники (првог дела) распоредити на две године учења хармоније (два разреда) – у првој до обртаја D₇, а у другој преостали део. Трећа година изучавања хармоније обухватала би алтерације и модулације – обимно и ученицима теже савладиво наставно градиво (Тајчевић, 1972).

У првом делу, *Дијатоника*, аутор кориснике уџбеника упознаје са важним терминима и хармонским појавама – полифонија, хомофонија, хоризонтала и вертикала. Обележја строгог и слободног става представљена су примерима из музичке литературе Ласа (Orlandus Lassus), Баха и Бетовена. Већ на првим страницама аутор приступа карактеризацији гласова: „спољни гласови треба да имају изразите *мелодијске линије*, док унутрашњи гласови само допуњавају акордску целину. Но, ипак, виши степен овладавања хармонском техником претпоставља и омогућава већу мелодијску развијеност такође и у унутрашњим гласовима (нарочито у тенору)“ (Тајчевић, 1972:11). Посебна поглавља унутар првог дела припала су квинтакорду у четворогласном ставу, хармонским функцијама, главним и споредним квинтакордима, тоналитету, сродности квинтакорада и њиховом везивању, каденци, секстакордима и квартсекстакордима као обртајима квинтакорада. У поглављу о каденцама, аутор детаљније приступа мотиву, фрази – двотакту, реченици и периоду, али и малој дводелној песми као најмањем, потпуном композиционом облику. Наводећи да се све завршне акордске везе реченице, периода или целе композиције називају каденце, аутор приступа кратком опису каденце. „Каденца садржи два акорда: последњи и онај пре њега“ (Тајчевић, 1972:45). Унутар овог, веома кратког поглавља, наведене су врсте каденце: аутентична и плагална (савршена и несавршена), полукаденца (само са завршетком на V ступњу) и варљива.

Следе поглавља о доминантном септакорду, нонакорду, осталим септакордима у дуру и молу, акорду са додатом секстом, ванакордским тоновима, дијатонској фигурацији, варијантама дура и мола и секвенци. Септакорд и

нонакорд на V ступњу детаљно су представљени кроз сагледавање структуре, критичних тонова (лиценција), обртаја, начина обележавања и везивања. Проблематици осталих септакорада приступило се њиховим сагледавањем у структури дура и мола: I₇ (тонични), II₇, III₇, IV₇ (субдоминантни), VI₇, VII₇. Септакорди I и III ступња мола представљени су у двојаком саставу и улози – у природном и хармонском молу. Аутор указује на ретку појаву тоничног, великог молског септакорда у хармонском молу, и септима као вођице тоналитета (двозначност и критичност последњег тона акорда). Акорду са додатом секстом припало је посебно поглавље. Као изразити представник субдоминантне функције у тоналитету, „сиксасте“ је представљен као потпуни квинтакорд IV ступња дура и мола коме је додата велика секста. Разрешење велике сексте као критичног тона препоручује се у деоници сопрана (али и унутрашњих гласова). „Акорд с додатом секстом има исти састав и припадност субдоминантној функцији као и квинтсектакорд II ступња (II⁶/₅), али међу њима је разлика 1) у улози појединих акордских тонова и 2) у разрешењу акорда“ (Тајчевић, 1972: 108). У циљу проширивања знања и аналогије, аутор указује на могућност преношења састава акорда „сиксасте“ и кретања његових тонова на квинтакорде I и II ступња у дуру и VI у хармонском молу. Очекивано разрешење води ка акордима за квинту навише или кварту наниже (привидно доминантни однос). Поглавље о ванакордским тоновима обухвата детаљан приказ пролазница, скретница, задржица, антиципације као неакордских тонова дисонантног карактера. Сви ванакордски тонови представљени су у горњим гласовима и у басу. Поглавље о варијантама дура и мола обухвата разнолике видове акорада у саставу молдура, миксолидијског дура (дур са сниженим VII ступњем), миксолидијског молдура (дур са сниженим VI и VII ступњем), мелодијског мола (мол са повишеним VI и VII ступњем) и природног или еолског мола (не садржи ни један алтеровани тон).¹⁰⁶Кратким, информативним представљањем мелодијске и хармонске секвенце и механизма секвенце, заокружен је први део уџбеника.

У другом делу уџбеника, *Алтерације и модулација*, поглавља су разврстана на алтероване акорде, модулацију, дијатонску, хроматску и енхармонску модулацију, хроматске и модулирајуће секвенце и педал. Приступ

¹⁰⁶ Искусни педагог приступа класификацији и практичној примени молских лествица: „Природни мол – иако је основни мол – добија у класичној науци о хармонији улогу специфичне (модалне) лествице ако се не појављује само повремено као *силазна мелодијска молска лествица*“ (Тајчевић, 1972:131).

алтерацијама обухвата појмовно одређење, припрему и разрешење алтерованог тона. Интересантан начин додатног разјашњења термина реалтерација – повратна алтерација, укључио је и још један речитији, описни: дезалтерација – укидање или престајање алтерације враћањем алтерованог тона у његов изворни тон (Тајчевић, 1972).

Подела на тонално стабилне и лабилне алтерације и групе алтерованих акорада дијатонског и хроматског типа представљају квалитетан увод у детаљно обрађену област алтерација. Аутор прво приступа алтерованим акордима хроматског типа: структури двоструко умањеног и тврдо умањеног квинтакорда и септакорда, умањеној терци и карактеристичним обртајима, поставци и разрешењу. Осим наведених, најчешће присутних алтерованих акорада хроматског типа у класичној хармонији, уведени су и меко умањени и троструко умањени квинтакорди и септакорди у карактеристичним обртајима и ступњевима у тоналитету. Тајчевић тумачи алтероване акорде дијатонског типа као средства која проширују и обогаћују тоналитет новим међусобним односима акорада и њиховом улогом у хармонском процесу. Алтерованим акордима дијатонског типа припада група споредних (вантоналних) доминанти, затим споредне субдоминанте, наполитански (N_6) и лидијски сектакорд (L_6). Поглавље о алтерацијама завршава се хроматским терцним везама, кратким освртом на дисалтерацију¹⁰⁷ и међусобном везивању алтерованих акорада.

Поглавље о модулацији започиње објашњењем појмова тонални скок, иступање и поступка (фаза) у процесу модулације. О значају појаве и примене модулације у изградњи сваког већег музичког облика аутор закључује: „Модулацијом се остварује промена тоналног центра, што значи да се остварује потребни тонални контраст и нова звучна атмосфера у оквиру већег облика као садржајне целине. Кратко и уопштено можемо схватити да *основни* тоналитет представља стање мировања, стабилности и статичности, а *модулација* у нове тоналитете стање немира, нестабилности и *динамичности*“ (Тајчевић, 1972:170). Проблематици дијатонске модулације

¹⁰⁷ „Дисалтерацијом називано једноремено алтеровање истог лествичног ступња у два супротна смера, то јест повишењем и снижењем. То се појављује најчешће код II ступња у дуру и код IV ступња у молу, а гласови се при томе воде постепено, «отвореном» хроматиком. Акорд у коме се појављује дисалтерација може припадати различитом, али и истом лествичном ступњу у односу на претходни акорд“ (Тајчевић, 1972:167). Наведену квалификацију појма дисалтерација, Тајчевић је допунио конкретним нотним примерима: једноремено алтеровање другог ступња Це-дура представљено је у склопу акорада на II и VII ступњу, док је исти поступак у структури а-мола хармонизован у склопу истог трозвучног акорда на IV ступњу.

Тајчевић приступа поступно – почев од многостраности лествичних акорада, преко успостављања сродства међу тоналитетима темперованог система, до дефинисања прве, друге, треће и четврте групе сродства.¹⁰⁸ Поглавље о хроматској модулацији обухвата палету алтерованих акорада дијатонског и хроматског типа у облику квинтакорда, сектакорда, септакорда и његових обртаја. Хроматска модулација се, по његовом тумачењу, веома ефектно реализује помоћу промене састава квинтакорда, презначењем наполитанског сектакорда, везивањем квинтакорада и септакорада у хроматској терцној сродности, алтерованих септакорада дијатонског типа, и алтерованих акорада хроматског типа (тврдо умањени и двоструко умањени септакорд).

Пример 8. Модулација у удаљене тоналитете помоћу заједничког акорда, страна 190.

as - Cis

635/1

as: $V^6 =$
 D : N^6 V I I^6
Cis: N^6 V ——— I

as - dis

G : I $VI =$ V $6 =$
as: I A : N^6 V I V $6 =$
dis: N^6 V ——— I

¹⁰⁸ Модулација у тоналитете четврте групе сродства назива се посредном модулацијом, због неопходности увођења једног или више посредних тоналитета. Ова област је детаљно објашњена практичним вежбама и конкретним примерима, у којима се истиче да модулација у најудаљеније тоналитете не представља никакву потешкоћу. Детаљно је објашњен поступак и шематски приказ модулације у тоналитете четврте групе сродства на следећим примерима: B-gis; Fis-b; es-Cis.

Први, краћи модулациони пример описује пут од ас-мола до Цис-дура (четрнаесто квинтно сродство) посредством једног тоналитета (Де-дура), средствима хроматске модулације. Други пример представља нешто дужи пут од Гес-дура до дис-мола (дванаесто квинтно сродство) посредством два тоналитета (ес-мол и А-дур), дијатонске и хроматске модулације.

На почетку поглавља о енхармонској модулацији аутор поставља термилошке стандарде у смислу разграничења појмова енхармонске замене и енхармонског презначења. Енхармонском заменом појединих тонова, акорди могу променити обртај, врсту и функцију. Енхармонска модулација остварује се енхармонским презначењем. Могућности енхармонске трансформације умањеног, доминантног, тврдо умањеног септакорда и прекомерног квинтакорда представљене су јасним теоријским објашњењима и практичним вежбама. Последње области другог дела и читавог уџбеника посвећене су хроматским и модулирајућим секвенцама, а затим и педалу.

У структури уџбеника налази се велики број нотних примера (723), представљених у форми кратких ауторских дидактичних модела, једногласних обележених или необележених мелодија сопрана и баса, двогласа састављеног од спољашњих гласова (контурног двогласа), четворогласно постављених модела, примера из музичке литературе. Сви нотни примери могу и треба да буду употребљени на више начина: за упознавање и утврђивање конкретне акордске везе, каденце, модулационог поступка, израду задатака, обележавање хармонског тока, анализу, свирање на клавиру. Неки од примера су праћени кратким коментаром и квалификацијом. Могућа нијансирања обухватају својеврсни термилошки крешендо који обухвата распон од: не, него, лоше, мање лоше, није добро, ређе, а не, или, као и, уместо, боље је, до коначног добро.

Уџбеник *Хармонија* Марка Тајчевића је јасно структуриран. Основни текст уџбеника (наставни текст) је јасно изложен, без сувишних информација. Структуралној компоненти уџбеника припадају дидактичка упутства у форми задатака и вежби – дефинисаних текстуалних захтева којима се спроводи директан трансфер стеченог знања у стицање вештина израде хармонских задатака, анализе и свирања на клавиру. Квалитативну допуну унутар овако замишљене дидактичко-методичке апаратуре представљају кратке предвежбе и припремне вежбе. Јединствену појаву у структури уџбеника *Хармонија* аутора Марка Тајчевића представља *рекапитулација* – утврђивање пређевог градива. Понудом хармонских задатака сопрана, необележеног баса и контурног двогласа, аутор од својих корисника очекује конкретне резултате

у хармонизацији, уз примену свих, до тада стечених теоријских сазнања и вештина (закључно са главним и споредним квинтакордима, стр. 44).

Уџбеник *Хармонија* за средње музичке школе Марка Тајчевића објављен је пре пола века (1972), али и данас представља актуелну основну књигу за учење и развијање практичних вештина из хармоније. Умеће комбиновања основног текста, јасне терминологије и појмовног одређења, представља наставну базу која је систематично, стручно и поступно комплетирана практичним упутствима, саветима и *строгим* хармонским правилима. Осим детаљно понуђених објашњења хармонских појава и проблема, аутор препоручује сопствене дидактичне нотне примере, задатке и вежбе, које треба хармонизовати на различите начине, анализирати, свирати на клавиру, како би се теоријске и визуелне компоненте представиле звуком, као и темељно познавање основне музичке теорије, лествица и интервала. Референтни уџбеник *Хармонија* Марка Тајчевића резултат је дугогодишње педагошке праксе аутора, систематичности, примерене методологије и јасног изражавања. Из детаљног приступа структури, садржају и начину презентовања наставне материје може се наслутити лик искусног педагога свесног потребе да хармонију приближи њеним корисницима, укаже на лепоту, склад, инвентивност и неопходност повезивања теоријске грађе са стицањем и неговањем вештина. Једини недостатак у структури уџбеника *Хармонија* Марка Тајчевића је одсуство конкретних примера из литературе стваралаца различитих стилских епоха.

УЏБЕНИЦИ ИЗ ХАРМОНИЈЕ МИРЈАНЕ ЖИВКОВИЋ¹⁰⁹

¹⁰⁹ Академску музичку сцену Југославије и Србије друге половине XX и првих деценија XXI века својим педагошким, теоријским и композиторским радом је оплеменила Мирјана Живковић (1935–2020). Ентузијазам, преданост и широк дијапазон различитих облика музичког изражавања и деловања препознати су и вредновани стручним и уметничким наградама и признањима: Награда РТБ-а и Стеван Христић за дипломски рад – оркестарску композицију *Sinfonia polifonica* (1964); Прва награда Конзерваторијума у Фонтемблоу, Француска (1968) за композицију *Басма (Incantation)* за мецосопран и 4 тимпана; Награда СОКОЈ-а за клавирску композицију *Мало шаљиве варијације* (1982); Прва награда на конкурс Удружења композитора Србије за циклус песама *Домаће животиње за дечији хор и клавир* (1982); Златна плакета Универзитета уметности Београдуза изузетан допринос у оквиру вишегодишњег педагошког деловања (1997); Награда Савеза друштава музичких и балетских педагога за животно дело (2004); Награда Изванредни Златни беочуг Културно-просветне заједнице Београда, као признање за животно дело (2019). Разноврстан опус ауторке Живковић обухвата оркестарске композиције, композиције за соло инструменте, инструментални дуо, камерне саставе, вокално-инструменталне и хорске композиције, сценску музику и музику за децу. Посебно место у дугогодишњем стручном ангажовању Мирјане Живковић представља и активност у Удружењу композитора Србије и СОКОЈ-у на сакупљању и сређивању заоставштине Јосипа Славенског и оснивању легата. Дуги низ година била је члан Редакције за штампање сабраних дела Јосипа Славенског (Perićić, 1969). Мирјана Живковић је аутор стручних чланака и критика за листове *Студент*, *Данас*, *Про музика*, *Политика*, *Звук*. Круну ауторкиног педагошког рада представљају уџбеничка издања, као препоручена литература намењена ученицима и студентима на различитим нивоима музичког образовања: *Хармонија у оквиру музичких стилова*, скрипта (1978); *Хармонија на клавиру*: адаптација збирке Пола Видала и Нађе Буланже (1979); *Методика теоријске наставе*, скрипта (1979); *Хармонија, уџбеник за средње музичке школе*, (1990); *Хармонија за II разред*, *Хармонија за III и IV разред средње музичке школе* (2001); *Инструментални контрапункт* (1991); *Бахове четворогласне хармонизације корала*, студија (1996), *Хармонија на диркама* (2019) са Ивицом Петковић. Списку ауторкиних професионалних ангажовања треба додати и теоријско-аналитичке радове у којима се бави питањима значајним за развој музичко-теоријске мисли и приказима дела савремених домаћих стваралаца: *Уџбеник хармоније Миодрага Васиљевића* (1985); *Стилско-стваралачка кривуља Милоја Милојевића у огледалу његових композиција за клавир* (1986); *Мелодија и хармонија* (2000); *Утицај аликутног низа на почетни ток музичке композиције класицизма* (2003); *Сагледавање хроматике при обради модулација* (2004); *Логика у настави хармоније* (2006); *Екстензија тоналитета у циклусу Из тмине појања Љубице Марић* (2007); *Свите из балета Охридска легенда – потрага за њиховим идентитетима* (2010); *Музика из Слова светлости – заборављени хорови Љубице Марић* (2010) (Petković, 2015).

Дугогодишњим педагошким деловањем у институцијама средњег и високог музичког образовања у настави различитих теоријских предмета, Мирјана Живковић је највише времена посветила настави предмета Хармонија. Почев од 1990. године, Мирјана Живковић наставља традицију аутора уџбеничке литературе из хармоније радом на објављивању два уџбеника из хармоније: првог, обједињеног уџбеника *Хармонија* за II, III и IV разред средње музичке школе (1990) и другог, допуњеног, дводелног уџбеника кога чине *Хармонија* за II разред средње музичке школе (2001) и *Хармонија* за III и IV разред средње музичке школе (2001).¹¹⁰

„Као ауторка узорних уџбеника за тај предмет, који се већ тридесетак година користе на различитим нивоима музичког школства, Мирјана Живковић је осавременила наставу хармоније на образовним институцијама у Србији, инсистирајући на повезивању академских шаблона и „живе“ музике, на практичној примени стечених хармонских знања, као и на хармонским особеностима различитих музичких стилова“ (Medić, 2020:180).

Сагледавање реалних потреба у практичном раду, потреба за иновирањем у настави, ентузијазам, водили су амбициозну професорку хармоније у процесу обликовања сопствених уџбеника у којима би објединила своје знање, стечено искуство, потребе новог времена и визију наставног предмета који би у свести њених корисника пробудио жељу за креативношћу и стваралачким импулсом (Нагорни Петров, 2020б).

¹¹⁰ Стручну рецензију уџбеника потписали су: Властимир Перичић, професор Факултета музичке уметности у Београду; Миланка Деже, професорка Музичке школе „Исидор Бајић“ у Новом Саду и Мирјана Шистек-Ђорђевић, професорка Музичке школе „Мокрањац“ у Београду. Просветни савет Републике Србије одобрио је употребу уџбеника у II, III и IV разреду средње музичке школе решењем бр. 650-471/89 од 25. 06. 1989. године.

ХАРМОНИЈА – за II, III и IV разред средње музичке школе

Први, обједињени уџбеник *Хармонија* за II, III и IV разред средње музичке школе (1990) Мирјане Живковић представља резултат дугогодишње педагошке праксе у настави предмета Хармонија, увођења иновативних елемената, сопствених искустава и сугестија колега. По речима ауторке: „боравак у Француској, као и руска музичко-педагошка литература, допринели су иновацијама које сам уградила у своју наставу и своје уџбенике, посебно на плану методологије рада“ (Sabo, 2005:8).

У предговору III издања уџбеника *Хармонија* за II, III и IV разред средње музичке школе ауторка истиче: „Хармонија, схваћена као жива компонента музике, а не као сувопарна теоријска дисциплина, у музичком образовању ученика има прворазредни значај. Због тога је хармонизацији сопрана и свирању разноврсних хармонских обрта посвећена велика пажња, а истом циљу служе и примери из музичке литературе“ (Živković, 1996:3).

У садржај уџбеника систематизоване су следеће тематске целине: Појам хармоније; Мелодија; Акорди; Основне карактеристике ванакордских тонова; Хармонски ритам; Тоналитет и функција; Постављање квинтакорада у четворогласни хармонски став; Везивање квинтакорада главних ступњева (строго везивање, кретање два гласа, слободно везивање, мелодијски скокови у оквиру исте хармоније, полуслободно везивање); Каденце (каденцирајући квартсектакорд); Квинтакорди споредних ступњева (VI, II, III, VII); Секвенце; Сектакорди главних ступњева (удвајање тонова у сектакордима главних ступњева, везивање сектакорада са квинтно сродним и несродним трозвучима); Сектакорди споредних ступњева (сектакорд II, VII, III, VI ступња и сектакорди у фригијском обрту); Секвенце са сектакордима; Квартсектакорди; Доминантни септакорд (основни облик и обртаји); Субдоминантни септакорд и његови обртаји; Вођични септакорд; Ванакордски тонови у једном гласу (задржице, скретнице, пролазнице, претходница, описно разрешење задржица и фигурирање скретница); Споредни четворозвучи (секвенце са септакордима); Доминантни нонакорд (секст-септакорд); Вишеструки

ванакордски тонови (вишеструке задржице, скретнице и пролазнице, задржице са пролазницама и скретницама); Алтеровани тонови; Хроматске фигурације (хроматске задржице, скретнице и пролазнице); Доминантина доминанта (доминантина доминанта као мали дурски септакорд и као прекомерни терцквартакорд, заменик доминантине доминанте, група акорада DD у улози алтероване субдоминанте); Наполитански сектакорд; Промене тоналитета; Сродност тоналитета; Дијатонска модулација (модулација у тоналитете I, II, III групе, модулација преко посредног тоналитета); Модулација преко наполитанског сектакорда; Модулирајуће секвенце; Вантоналне доминанте (увођење и разрешавање вантоналних доминанти, варљива и елиптична разрешења вантоналних доминанти, секвенце); Вантоналне субдоминанте; Алтерације у акордима доминантне функције; Повишен II ступањ у оквиру субдоминантног септакорда; Преглед алтерованих акорада; Педал; Хроматска модулација (презначење алтерованих акорада, хроматска модулација помоћу промене склопа акорада, терцних сродности, елиптичних веза, хроматски-модулирајуће секвенце); Енхармонска модулација (енхармонизам умањеног септакорда, прекомерног трозвука, мале септимае); Преглед развоја хармоније.

Пример 9. Енхармонизам умањеног септакорда, страна 241.

The musical score is divided into three groups, each with two measures (a and b for Group I, c and d for Group II, e and f for Group III). The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are harmonic notations and figured bass.

I grupa

a) C: VII $\begin{smallmatrix} b7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \sharp 6 \\ \sharp 4 \end{smallmatrix}$ 3
 Fis: VII $\begin{smallmatrix} \sharp 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ 1 6

b) C: VII $\begin{smallmatrix} 4 \\ b3 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \sharp 2 \\ \sharp 1 \end{smallmatrix}$
 a: VII $\begin{smallmatrix} 4 \\ v7 \end{smallmatrix}$

II grupa

c) C: VII $\begin{smallmatrix} b7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \sharp 6 \\ \sharp 4 \end{smallmatrix}$ 8 - 7
 d(D): $\begin{smallmatrix} \sharp 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \sharp 4 \\ v4 \end{smallmatrix}$ - 3 5

d) C: VII $\begin{smallmatrix} 6 \\ b5 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \sharp 7 \\ \sharp 5 \end{smallmatrix}$ 3 $\begin{smallmatrix} \sharp 3 \\ \sharp 1 \end{smallmatrix}$
 H: xII - 1 6

III grupa

e) C: VII $\begin{smallmatrix} b7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \sharp 6 \\ \sharp 4 \end{smallmatrix}$ - $\begin{smallmatrix} \sharp 7 \\ \sharp 5 \end{smallmatrix}$ 3 x2 - $\begin{smallmatrix} \sharp 3 \\ \sharp 1 \end{smallmatrix}$
 E: (xVI) V

f) C: $\begin{smallmatrix} \sharp 6 \\ \sharp 4 \end{smallmatrix}$ - 5 3 - $\begin{smallmatrix} \sharp 3 \\ \sharp 1 \end{smallmatrix}$
 h: (VII_{IV}) V

Сагледавањем различитих могућности енхармонске замене тона/тонова умањеног септакорда у различитим функцијама, ауторка је извршила поделу енхармонске модулације помоћу умањеног септакорда на три групе.

На самом крају уџбеника налази се списак најважније литературе, као својеврсне препоруке за детаљнији увид у приступе хармонској проблематици.

Основни текст уџбеника обухвата систематизовану теоријску грађу. Препознаје се јасан стил излагања ускостручне, хармонске материје, стручне терминологије, доследност у њиховој примени и бројчани начин обележавања (Nagorni Petrov, 2015; Нагорни Петров, 2020б).

Структуралне елементе уџбеника из хармоније Мирјане Живковић представљају *Напомена*, *Практично упутство*, *Додатак*, *Запазити*, *Опште напомене*, као кратки облици допунског текста.

Напомена је стручно и сажето упутство кориснику уџбеника коју налазимо на различитим местима у току излагања наставних садржаја предмета Хармонија. *Практично упутство* се налази на крају појединих тематских целина. Оно представља конкретне, практичне савете аутора, са циљем реализовања квалитетније, музикалније писмене хармонизације мелодије и практичне хармонизације на инструменту. *Додатак* је начин истицања ретких а значајних појава у хармонско-аналитичкој пракси. На тај начин ауторка указује на слободнији третман ноне у структури петозвука на доминанти тоналитета (стр. 132), појаву кумулуса (стр. 223), поларног односа акорада (стр. 238). Форма додатка је могућност сагледавања тонално стабилних алтерација у оквиру доминантне и субдоминантне функције претежно задржичног и пролазног карактера (стр. 217), као и ређе примере енхармонизма мале и умањене септима (стр. 253). У одељцима *Запазити* указивано је на специфичне хармонске појаве као што су лиценце септима, непотпуне вантоналне доминанте (стр. 200), начине (положај и слог) четворогласне поставке потпуног или непотпуног доминантног септакорда (стр. 82) као и њихову промену и примену у реалној хармонској пракси (стр. 20). У *Општим напоменама* је указивано на лиценцно кретање квинте приликом разрешења потпуног доминантног септакорда у потпуну тонику тоналитета (стр. 85).

Сходно потребама наставе предмета хармонија, ауторка представља прилагођене нотне примере, табеле, схеме и задатке, као специфичне облике дидактичке апаратуре. Одабиром и тумачењем дидактичких нотних примера, ауторка приступа јасном разграничењу: може, изузетно, често, не, да, него, или. Кратки примери из литературе преузети су из стваралаштва композитора различитих стилских епоха и жанрова – од Персла (Purcell)

до Мокрањца. Преовадавају фрагменти из клавирских композиција представника *бечке школе* и раног романтизма.

Задачи у обједињеном уџбенику *Хармонија* за II, III и IV разред средње музичке школе Мирјане Живковић представљају скуп различитих вежби прилагођених стицању, и, посебно, развијању вештине писмене хармонизације (израде хармонских задатака), практичне хармонизације на инструменту (свирање на инструменту) и анализе фрагмената или целих композиција.

Још од првих корака у упознавању са специфичностима и карактером наставног предмета *Хармонија*, ученицима се представљају хармонски задаци – врста шифрованих (обележених) или нешифрованих задатих мелодија једног гласа (сопрана и баса), али и контурног двогласа (спољашњих гласова). Пажљиво одабрани хармонски задаци у уџбенику *Хармонија* су у функцији практичне примене стеченог хармонског знања и реализују се писменим путем израдом четворогласног хармонског става. Ауторка наглашава важност озвучавања свих урађених хармонских задатака певањем и/или свирањем.

Практична хармонизација на инструменту је вештина која код ученика изазива највише потешкоћа. Корисницима уџбеника су понуђене кратке, једноставне, обележене и необележене мелодије сопрана и баса, као и контурног двогласа. Вођена сопственим искуством, ауторка препоручује начин и динамику реализовања новостечене вештине: прво се свира мелодија са деоницом баса, а затим све понови са комплетним акордима (Živković, 1996). Препоручује се и транспозиција, као следећи, виши ниво трансфера теоријског знања у вештину свирања на инструменту (Нагорни Петров, 2016б).

Увођењем новог, аналитичког приступа у настави хармоније, Живковићева као искусан педагог али и учесник у процесу реформисања музичког образовања, систематски упознаје ученике са аналитичком димензијом предмета *Хармонија*. Почев од упознавања са хармонским ритмом, корисницима уџбеника се сугерише поступни аналитички приступ препорученим фрагментима кроз анализу акорада, ванакордских тонова и хармонског ритма. Анализирање одабраних фрагмената из стваралаштва композитора класицизма и раног романтизма препоручује се током представљања скоро свих наставних јединица (Нагорни Петров, 2017).

Преглед развоја хармоније је последња тематска целина. Обликујући својеврсни (информативни) увод у стилистику хармоније, ауторка приступа стручној генерализацији карактеристичног дешавања и појашњења важних појава у динамичном процесу развоја хармоније: од XVII до XX века, од

староцрквених лествица до балканског мола. Понуђени су одабрани примери из стваралаштва композитора различитих стилских епоха – од Баха до Шенберга. Посебну лепоту и квалитет завршном делу уџбеника пружају фрагменти којима се указује на национално стваралаштво европских народа, са освртом на нашу националну оријентацију и њене основне одлике. Ауторка препоручује приступање анализи и свирању одабраних одломака.

ХАРМОНИЈА за II разред средње музичке школе и ХАРМОНИЈА за III и IV разред средње музичке школе

дводелни уџбеник из хармоније

У време објављивања дводелног, допуњеног уџбеника уз хармоније за ученике средње музичке школе (2001), настава предмета Хармонија одвијала се по тада већ устаљеном наставном плану и програму (*Službeni glasnik RS-Prosvetni glasnik br.4/96 и 10/13*). Ученици свих одсека средње музичке школе изучавали су наставни предмет Хармонија у трогодишњем континуираном образовном циклусу, почев од другог разреда (Нагорни Петров, 2017; *Prosvetni glasnik* 4/96 и 10/13). Ауторка целокупно градиво ипак дели на два дела (књиге) – *Хармонија за II разред средње музичке школе* и *Хармонија за III и IV разред средње музичке школе*. Оба дела уџбеника представљају целину у којој су фусноте (68) и нотни примери (410) збирно представљени.

Наставни садржаји у првом делу допуњеног уџбеника *Хармонија за II разред средње музичке школе* Мирјане Живковић обухватају област дијатоники. Садржаји у уџбенику подељене су у два дела: Уводна разматрања и Четворогласни хармонски став.

Схватајући значај правилног, детаљног и јасног изражавања и прецизне стручне терминологије, ауторка у уводним разматрањима полази од самог појма хармоније. Отварајући до тада недовољно објашњен свет хомофоније, обликовања акордске вертикале, ванакордских тонова, хармонског ритма, тоналитета и функција, ауторка се првенствено фокусира на мелодију, као једну од три градивна елемента музике и полазишта у процесу обликовања вертикале.¹¹¹ Различити начини везивања квинтакорада главних ступњева воде ка формирању различитих хармонских обрта и карактеристичних каденцирајућих поступака, које ауторка упоређује са интерпункцијом у структури писаног текста и говора (Živković, 2004). Представљају се и квинтакорди споредних ступњева уз могућности њихове примене у секвенци. Теоријско и практично упознавање са обртајима квинтакорада главних и споредних ступњева обухвата секстакорде и квартсекстакорде, заједно са начинима

¹¹¹ Истицање мелодије у настави хармоније је питање којим се ауторка Живковић детаљније бавила у стручном раду, позивајући се на мишљење француског педагога Вилемса (Willems): „уколико се у настави хармоније не обраћа довољно пажње на мелодијску компоненту, резултат остаје непотпун“ (Živković, 2001:73).

њиховог везивања, удвајања тонова и примене у секвенцама. Четворогласним постављањем трозвучних акорада у различитим обртајима, положајима и слоговима, ауторка кориснике уџбеника поступно уводи у свет анализе, указујући на могуће начине идентификације акордске вертикале на принципима редукције регистара и распона (Despić, 1987).

У наредном поглављу уџбеника *Хармонија* за II разред средње музичке школе Мирјане Живковић обухваћена је тематика главних септакорада: доминантног, субдоминантног и вођичног. Детаљно су представљени „класични“ поступци у поступку четворогласне поставке, обртаја, правилног и лиценцног кретања критичних тонова. Ауторка упућује на примере аутентичног и плагалног разрешења главних септакорада у свим обртајима, могућем удвајању и/или изостављању тонова, „бифункционалности“ VII септакорда (VII2-K6/4), као и ретке појаве плагалног разрешења вођичног септакорда (VII7-VI6). Интересантан савет ауторке уочава се на примеру улоге доминантног акорда у обликовању полукаденце: „Полукаденце представљају застој на доминантном квинтакорду, ретко септакорду“ (Živković, 2004:98).

Завршни део уџбеника обухвата тематику ванакордских тонова: у једном гласу (задржице, пролазнице, скретнице, претходница) као и приказ слободних поступака са ванакордским тоновима (описно разрешење задржица и слободне задржице, слободне и напуштене скретнице, пролазнице и претходнице). Ауторка истиче важност ванакордских (фигуративних) тонова у вишегласном музичком ставу. Као неакордске дисонанце, фигуративни тонови се испољавају у дијатонској и хроматској варијанти, у једном или више гласова истовремено, у смеру навише и наниже.

У садржај уџбеника унете су допуне: поглављу о сектакордима споредних трозвука додата је секвенца са сектакордима. Први део уџбеника је богатији за слободније поступке са ванакордским тоновима, што чини завршну тематску целину. Тиме је област ванакордских тонова допуњена описним разрешењима, слободним и напуштеним ванакордским тоновима (Нагорни Петров, 2020б).

Хармонија за III и IV разред средње музичке школе, као други део допуњеног уџбеника Мирјане Живковић, обухвата преостале наставне садржаје из области дијатоники, модулацију, хроматику, енхармонију и преглед развоја хармоније. У другом делу уџбеника није извршена подела наставног градива по разредима (III и IV) већ је остављено наставницима да, вођени актуелним наставним планом и програмом и динамиком наставног процеса, изврше сопствену поделу градива.¹¹² Приметне су промене у садржају уџбеника –

¹¹² Препорука ауторке је да завршна наставна јединица у III разреду буде Педал или Хроматска

допуне и измене тематских целина и појединих делова. Прве три тематске целине (Доминантни нонакорд, Вишеструки ванакордски тонови и Споредни септакорди са секвенцама) су претрпеле измене у редоследу излагања. Иступања – Вантонални акорди, као ново поглавље, представља квалитативну припрему модулације. Разграната област дијатонске модулације раздвојена је уметањем алтерација у структури акорада доминантне функције и септакорда на субдоминанти (Živković, 2014b).

Област хроматике отворена је општим упознавањем са алтерованим тоновима – обликовањем хроматске дурске и молске лествице, увођењем и разрешењем алтерованих тонова са улогом тонално стабилних и тонално лабилних алтерација. Након презентовања хроматских варијанти скретница, пролазница и задржица, корисници уџбеника се детаљно упознају са у литератури најчешће коришћеним алтерованим акордима: доминантином доминантом (DD), њеним замеником (VII_D), и Наполитанским секстакордом (N₆). Ауторка уџбеника стручно и на практичан начин представља различите начине промене тоналитета: модулацију, тонални скок, мутацију, иступање, модулацију преко једног тона (унисона). Пут до сродности тоналитета и дијатонске модулације води преко иступања и вантоналних акорада – вантоналних доминанти и субдоминанти (са посебним тежиштем на принципу увођења и разрешења критичних тонова, објашњењу елиптичне везе, секвенце).

Дијатонска модулација као посебна област, садржи уводни део, у коме су представљени нови термини: виши и нижи акорди, заједнички акорд, модулирајући акорд, полазни и циљни тоналитет. Ауторка врши класификацију на Дијатонску модулацију у тоналитете I и II групе, као сродне, ближе. Дијатонској модулацији у тоналитете прве групе посвећено је више важности кроз већи број нотних примера и примерених хармонских задатака. Описани су интересантни примери дијатонске модулације у тоналитете V ступња (из дура у паралелни дур и из мола у паралелни мол), III, VII VI, IV, II. Дијатонска модулација у удаљене тоналитете обухвата тоналитете III групе, модулацију помоћу мутације и посредног тоналитета. Алтерације у оквиру доминантне функције обухватају обликовање различитих акорада дијатонског и хроматског типа насталих повишењем II и IV ступња природног и хармонског дура у склопу акорада на V и VII ступњу.

Ауторка врши поделу хроматске модулације у две категорије: хроматска модулација на принципу дијатонске и права хроматска модулација. Категорији хроматске модулације на принципу дијатонске припадају две групе акорада:

модулација на принципу дијатонске (Živković, 2014b).

дијатонског типа (презначење акорада који су алтеровани у полазном или циљном тоналитету) и хроматског типа (презначење акорада који су алтеровани у оба тоналитета). Заједнички акорд је истозвучан. Праву хроматску модулацију као другу категорију карактерише одсуство заједничког акорда и присуство отворене хроматике.

Област енхармонске модулације базирана је на енхармонизму умањеног септакорда, мале септима и прекомерног трозвука.¹¹³

У допуњеном издању уџбеника *Хармонија* за III и IV разред средње музичке школе Мирјана Живковић, осим бројчаног начина обележавања хармонског тока, уводи и словни начин, кога сматра погодним, практичним и ученицима прихватљивим (Nagorni Petrov, 2015).

Анализа допуњеног уџбеника *Хармонија* за II разред средње музике школе и *Хармонија* за III и IV разред средње музичке школе Мирјане Живковић не указује на промене у излагању основног текста. Значајну новину уџбеника чине *Методске напомене* (за професоре) и *Практична упутства* (за ученике) (Živković, 2014b). Ауторка је више пажње и важности усмерила на детаљно изношење стручних савета и упутстава корисницима уџбеника. Препознају се и други, краћи облици у излагању допунског текста: *напомена, општа напомена, додатак и запазити*.

Потреба да ученике свих одсека средње музичке школе подучи мајсторском хармонском занату водила је ауторку за тим да у свој уџбеник унесе више примера из литературе, понуди сопствене, у пракси проверене, хармонске задатке и тежиште наставе и самог наставног процеса усмери ка практичном – акустичном аспект (Petković, 2015). Најважнију допуну у структури дводелног уџбеника *Хармонија* Мирјане Живковић представљају задаци као заокружење наставне целине.

Задаци обухватају велики број различитих вежби у процесу стицања вештине писмене израде хармонских задатака, практичне хармонизације на инструменту и анализе фрагмената и/или краћих композиција. Развијање вештине писмене хармонизације (израда хармонских задатака) је у наведеном делу уџбеника подстакнуто понудом великог броја задатих мелодија обележеног и необележеног сопрана, баса и контурног двогласа. Новину представља задата обележена (шифрована) мелодија сопрана, којом се јасно дефинише хармонски ток и инсистира на решавању конкретног хармонског проблема. Интересантан, нов начин вежбања представља постављање ритмичко-

¹¹³ Изостављен је енхармонизам мале септима и умањене квинте у структури тврдо умањеног септакорда, као проблематика која је остављена за виши ниво музичког образовања.

хармонских модела (шема), који код корисника уџбеника подстичу свест о важности хармонског ритма, оптималног почетног положаја и слога акорда, сталних предзнака (употреба свих тоналитета темперованог система), транспонованја, обликовања мелодијских линија и јасних формалних целина.

Пример 10. Шематски приказ модулационих задатака, *Хармонија* за III и IV разред средње музичке школе, страна 118.

Представљене шеме. као прототипи хармонских задатака садрже мно-

ZADACI (XLIX)

1. Modulacione šeme svirati naizmenično s povratkom u polazni tonalitet (a – a₁, b – b₁,...); posebno kontrolisati kretanje spoljnjih glasova i po potrebi menjati položaj pojedinog akorda, ritmički skladno:

- | | |
|--|--|
| a) G-E, B-G, A ⁶ -F...
$\frac{4}{4} \text{ T } \text{D}_4^6 \text{ T } \text{D}_{\text{II}3}^4 \text{II}=\text{s } \text{II}_5^6 \text{ K}_4^6 \text{ D}^7 \text{T} $ | a ₁) E-G, G-B, F-A ⁶ ...
$\frac{4}{4} \text{ T } \text{D}^6 \text{ T } \text{DS}^2 \text{s}^6=\text{II}^6 \text{ DD}_5^6 \text{ K}_4^6 \text{ D}^7 \text{T} $ |
| b) G-H, F-A, B-D...
$\frac{4}{4} \text{ T } \text{S } \text{K}_4^6 \text{ D}^7 \text{VI}=\text{s } \text{II}_5^6 \text{K}_4^6 \text{ D}^7 \text{T} $ | b ₁) H-G, A-F, D-B...
$\frac{4}{4} \text{ T } \text{D}_4^6 \text{ T } \text{s}=\text{VI} \text{II}_5^6 \text{ DD}_5^6 \text{ K}_4^6 \text{ D}^7 \text{T} $ |
| c) G-Fis, F-E, B-A...
$\frac{3}{4} \text{ TD}^6 \text{ T } \text{VI } \text{D}_{\text{III}2}^6 \text{III}^6=\text{s}^6 \text{ II}_3^4 \text{K}_4^6 \text{ D}^{*7} \text{T} $ | c ₁) Fis-G, E-F, A-B...
$\frac{3}{4} \text{ T } \text{D}_4^6 \text{ T }^6 \text{s}=\text{III } \text{D}^2 \text{T}^6 \text{VI}_5^6 \text{ T}^6 \text{II}_5^6 \text{ K}_4^6 \text{ D}^7 \text{T} $ |
| d) G-c, A-d, D-g...
$\frac{4}{4} \text{ D}^6 \text{ D}_5^6 \text{ T}=\text{D}^{*7} \text{VI } \text{II}^6 \text{ D } \text{D}_6^7 \text{t} $ | d ₁) c-G, d-A, g-D...
$\frac{4}{4} \text{ t } \text{VII}_{\text{D}5}^6 \text{ DD}_3^4 \text{D } \text{D}^2 \text{t}^6=\text{s}^6 \text{ VII}_{\text{D}5}^6 \text{ K}_4^6 \text{ D}^7 \text{T} $ |
| e) G-f, E-d, A-g...
$\frac{4}{4} \text{ T } \text{VI } \text{S}=\text{D}^{*7} \text{VI } \text{VII}_{\text{D}5}^6 \text{K}_4^6 \text{ D}^7 \text{t} $ | e ₁) f-G, d-E, g-A...
$\frac{2}{4} \text{ D } \text{t} \text{D}^6=\text{S}^6 \text{ DD}_3^4 \text{K}_4^6 \text{ D}^7 \text{T} $ |
| f) e-g, d-f, h-d...
$\frac{2}{4} \text{ t } \text{VI} \text{s } \text{II}^6=\text{VII}^6 \text{t}^6 \text{ II}_5^6 \text{K}_4^6 \text{ D}^7 \text{t} $ | f ₁) g-c, f-d, d-h...
$\frac{2}{4} \text{ t } \text{s}^6 \text{D}=\text{VII } \text{II}_3^4 \text{ DD}_3^4 \text{K}_4^6 \text{ D}^{*7} \text{t} $ |
| g) e-c, d-b, h-g...
$\frac{3}{4} \text{ t } \text{D}_4^6 \text{ t}^6 \text{s } \text{D}_{\text{III}3}^4 \text{III}^6=\text{D}^{*7} \text{VI } \text{s}^6 \text{ DD}_3^4 \text{K}_4^6 \text{ D } \text{D}_6^7 \text{t} $ | g ₁) c-c, b-d, g-h...
$\frac{2}{4} \text{ t } \text{s}^6 \text{D}=\text{III } \text{II}^6 \text{K}_4^6 \text{ D}^7 \text{t} $ |
| h) e-f, h-c, d-es...
$\frac{2}{4} \text{ t } \text{D}_5^6 \text{t } \text{VI}=\text{D} \text{VI } \text{II}_5^6 \text{t} $ | h ₁) f-c, c-h, es-d...
$\frac{3}{4} \text{ t } \text{s}^6 \text{ DD}_3^4 \text{D}=\text{VI } \text{II}_3^4 \text{K}_4^6 \text{ D}^7 \text{t} $ |

штво неопходних информација: дефинисан почетни и циљни тоналитет, такт, обележен хармонски ток (лествични и алтеровани акорди у назначеним обртајима), тренутак презначења (модулирања). Понуђеним модулационим шемама представљени су различити каденцирајући поступци: потпуно аутентични са каденцирајућим квартсекстакордом на доминанти тоналитета,¹¹⁴ плагални.

¹¹⁴ Интересантан пример потпуно аутентичне каденце налази се у примеру (g): доминантна функција претпоследњег акорда састављена је из каденцирајућег квартсекстакорда, квинтакорда и секстсептакорда.

Процес развијања вештине практичне хармонизације на инструменту (свирање на клавиру) обухвата задате мелодије, као и четворотактне обележене и/или необележене мелодије сопрана и баса; контурни двоглас који се директно хармонизује на инструменту; свирање периода и реченица према задатој ритмичко-хармонској шеми. Ауторка инсистира на ритмички одређеном, уједначеном свирању препоручених задатака у спором темпу. Такође, присутни су јасни текстуални захтеви у којима се иницира примена конкретног акорда, обртаја, функције, тоналитета, места презначења, обликовање завршне каденце. Интересантан вид креативног приступа препознаје се у комбиновању различитих облика вежбања: свирање одабраних примера из литературе којима се директно, на инструменту осмишљава каденца, комбиновање задате хармонске шеме са транспозицијом у конкретни тоналитет и свирање на инструменту, комбинација анализе задатог нотног примера, свирања и транспонованја у одређене тоналитете. Ауторка је мишљења да; „систематско спровођење ових вежби доприноси развоју хармонског слуха, изграђивању рефлекса у хармонизацији једноставних мелодијских покрета и повезивању хармонског садржаја са основним елементима музичке форме, што је неопходно за разумевање музичке синтаксе“ (Živković, 2014b:3).

Вођена идејом да наставни процес који мирује – стагнира (2014b), ауторка детаљније приступа стилском аспектима хармоније. *Преглед развоја хармоније* као последње поглавље у уџбенику задржава стилски курс који почиње тоналном хармонијом XVII века, а завршава алеаториком и серијалном музиком XX века. Пролазећи кроз вишевековни развој музике, представља се конструктивна, експресивна и колористичка улога хармоније кроз примере из стваралаштва композитора различитих стилских епоха. Детаљан опис карактеристичних елемената импресионистичке хармоније понуђен је примером бр. 402, кога чини десет сликовитих фрагмената из стваралаштва Дебисија и Равела (Ravel). Кроз јасно исписану, детаљну хармонизацију, корисницима уџбеника је представљен паралелизам деоница, присуство модуса, пентатонике, целостепене лествице, акорада са додатим тоновима, интересантних каденци, вишезвука (стр. 174–176). Динамичан развој хармоније праћен је општим упознавањем секундних, квартних, квинтних акорада, затим акорада на основи интервалског модела, симетричних акорада, процеса еманципације дисонанце. Последње поглавље уџбеника заокружено је општим хармонским карактеристикама џеза, кроз обликовање хоризонтале, вертикале и импровизацију.

Структуралну допуну уџбеника представљају *Примери из музичке литературе – Индекс за I и II део уџбеника* и списак *Најважније литературе* који обухвата значајне јединице препоручене домаће и иностране основне и допунске уџбеничке литературе. Ауторка инсистира на важности схватања хармоније као живе компоненте музике, а не сувопарне теоријске дисциплине. Једино на тај начин изучавање хармоније постаје „корисно и занимљиво и ствара позитивну мотивацију за труд који се мора уложити да би се ова материја савладала“ (Živković, 2014b:3).

Својом садржином и понуђеним теоријским и практичним елементима, овај уџбеник може пружити наставницима у средњим музичким школама чврст ослонац и неопходан материјал за комплетно и садржајно извођење наставе.

СКРИПТА ИЗ ХАРМОНИЈЕ ВЛАСТИМИРА ПЕРИЧИЋА

„Како педесетих година прошлог века у нашој средини још није било основних уџбеника за музичко школовање, Власта Перичић је добровољно прихватио одговорну и напорну мисију попуњавања ове празнине – у три маха сарађујући с колегама, али највећим делом сам, обављајући неретко посао читавог тима стручњака. Тако, почев од раних шездесетих година, из пера Властимира Перичића настају уџбеници, књиге и други радови из којих су се образовале генерације ученика и студената музике” (Живковић, 2008: 46).

Седамдесетих година прошлог века (1972), све богатијем уџбеничком фонду из хармоније прикључила се и дводелна скрипта из хармоније Властимира Перичића.¹¹⁵ Скрипта из хармоније Властимира Перичића су до потенцијалних корисника доспела захваљујући средствима Фонда за умножавање наставне литературе ФМУ, која су обезбеђена самодоприносом наставника и сарадника.

Скрипта *Хармонија I и II* Властимира Перичића представља јединствену, сажету (краћу) форму уџбеника, у којој је на ефикасан и ефектан начин успостављена равнотежа између јасно изложеног основног и допунског наставног текста и одабраних нотних примера. Скрипта је подељена на два дела, и може се прилагодити различито конципираним образовним програмима наставе хармоније. Скрипта *Хармонија I и II* Властимира Перичића је заинтересовала шири круг корисничке популације. Многе генерације средњошколаца и студената су у скриптима Перичића препознале доступно, јасно, разумљиво, омиљено стручно штиво (Деспић, 1993).

¹¹⁵ Термин скрипта (lat. Scriptum) у основном значењу представља писани траг са предавања професора високих и виших школа која су умножена за потребе студената, као и белешке сачињене према нечијим предавањима (Клајн и Шипка, 2007).

ХАРМОНИЈА I део

Структуру скрипта *Хармонија I део* (1972) Властимира Перичића чини осам систематски осмишљених и повезаних делова.

У првом делу *Општи појмови*, изнета су општа појмовна разграничења. Већ од првих редова јасно је да је писац искусни педагог. Дефинисањем науке о хармонији као теоријске музичке дисциплине засноване на одређеним законитостима, аутор истиче: „Правила науке о хармонији нису ништа друго до формулација и кодификација поступака који су били примењивани у одређеним музичко-историјским епохама“ (Peričić, 1972a:3). Наводећи опште појмове, у краткој форми представљени су хомофони слог, тоналитет, функција, сродство међу акордима, критични тонови, строги и слободни став. Аутор од првих страница уводи *Напомене*, као константну структуралну компоненту у организацији и презентацији наставне материје.

Постављање акорада у строгом ставу део је општих разматрања унутар другог дела, *Главни трозвуци*. Перичић представља основне типове каденци, уз задржавање на значају потпуне аутентичне и проширене каденце, описане као успешни спој варљиве и аутентичне каденце. Објашњено је да најубедљивија, савршена аутентична и плагална каденца настају испуњавањем мелодијског, метричког и хармонског услова. Тематске целине обухватају и начине везивања главних квинтакорада – квинтно сродних и суседних. Забрањена кретања описана су кроз мелодијско кретање једног и два гласа. Опис различитих паралелних квинти и октава неминовно води ка стилским аналогијама: „За забрану паралелних чистих квинти разни аутори наводе низ различитих разлога: а) *лоше звучање* (J.S.Bach); б) делимични губитак самосталности гласова, пошто је квинта најпогоднија консонанца после октаве (H.Riemann); ц) трозвуци везани паралелним кретањем свих гласова – нарочито ако је реч о суседним трозвучима – у ствари нису органски везани, већ просто стављени један поред другог; д) *утисак паралелног вођења два тоналитета*“ (Peričić, 1972a:14). Допунски, стилски коментар о забрањеним кретањима заокружен је *битним* генерализацијама: одсуство паралелних квинти представља стилску

карактеристику европске музике од ренесансе до романтизма, док важну стилску карактеристику музике од краја XIX века (нарочито импресионизма) управо представља паралелно кретање. Поглавље о главним квинтакордима је комплетирано представљањем обртаја, начина везивања као и случајних хармонија.

У делу *Споредни трозвуци*, представљене су могућности акорада на II, III, VI, и VII ступњу. У једној од напомена, аутор указује на значајну улогу споредних трозвука у делима композитора руске националне школе XIX века „јер им је корен у латентним хармонским особинама народног мело-са“ (Perićić, 1972a:27).

У четвртм делу *Четворозвуци*, извршена је подела на главне (V– доминанти, II и VII) и споредне четворозвуке на I, III, IV и VI ступњу. Описана је грађа, обртаји, принципи везивања, критични тонови и њихово разрешење. Представљањем четворозвука на VI ступњу, као представника тоничне функције, наилазимо на интересанто тумачење првог обртаја. Квинтсектакорд, као први обртај (VI6/5) може се сматрати као трозвук I са додатом секстом (I+6). Надовезујући се на описани акорд, аутор приступа поступном увођењу стилских елементата: „Од друге половине XIX века среће се оваква T са додатом секстом и као потпуно самостални акорд без разрешења, дакле акорд који је ефективно дисонантан, али игра улогу консонанце по схватању. Тиме су најављене слободе и у третману дисонанце какве ће бити карактеристичне за импресионистичку и савремену хармонију“ (Perićić, 1972a:45). Аутор своју констатацију потврђује и адекватним примером из литературе.

У петом делу, *Петозвуци*, аутор наставља са логичним повезивањем елемената науке о хармонији са стилском хармонијом. Полазећи од тога да се у хармонији барока, класике и раног романтизма препознаје једино петозвук на доминанти, аутор представља велики и мали нонакорд (велика и мала нона). Притом констатује: „мали нонакорд је оштрија и стога свежија, интересантнија дисонанца“ (Perićić, 1972a:46). Описани су критични тонови, смер разрешења, обртаји, систем високог и ниског обележавања. Аутор информативно представља нонакорде субдоминантне функције (II₉, IV₉), препознатљиве у музици композитора друге половине XIX века (нарочито Грига). С обзиром на то да сложенији вишезвуци нису самостална сазвучја у класичној хармонији, Перичић издваја у пракси, нарочито у каденци, препознатљив акорд на доминанти непотпуне грађе, кога назива „V₇ са секстом уместо квинте.“¹¹⁶ Акорд

¹¹⁶ Описујући овај акорд као непотпуни тредецимакорд (без квинте, ноне и ундециме), аутор

наведене структуре и разрешења је део романтичарског акордског фонда.

Подврсте мола и дура, као шести део скрипта *Хармонија I* део Властимира Перичића, обухвата шири спектар акордског обликовања и везивања унутар природног, мелодијског мола и молдура. „Природни дур и хармонски мол представљају тоналну базу европске музике XVII–XIX века. Подврсте молског и дурског тонског рода: природни мол, мелодијски мол и молдур појављују се само епизодично, у појединим мелодијским и хармонским обртима, а не систематски примењени током дужег низа хармонија, још мање током читавог хармонског става или читавог дела“ (Perićić, 1972a:50). Могућности шире примене фригијског обрта (каденце) представљене су на више начина. Иако се појава фригијског обрта превасходно везује за природни мол, Перичић његове могућности препознаје и описује и кроз мелодијски мол, на начин пригодне хроматизације басовске деонице.

Као мајстор писане речи и практичне, звучне верификације посредством дидактичких нотних примера или примера из литературе, Перичић читаоце вешто води кроз различите, интересантне хармонске појаве и начине решења/разрешења. Једна од таквих ситуација је следећи пример који указује на то како и појава лиценције вођице може бити описана и представљена на звучно прихватљив начин:

Пример 11. Лиценција вођице, страна 10.

Напомена. Vodica u sopranu se u vezi D - T redovno kreće po pravilu – postupno naviše. Izuzetak čini melodijski obrt karakterističan za Griega i norvešku narodnu muziku, gde vodica u sopranu skače za tercu naniže. – Drugi uslov za primenu licencije vodice – skok basa naviše – potreban je da se ne bi svi glasovi kretali u istom smeru. Pa ipak, katkad se sreće – naročito u muškim horovima, gde je to diktirano skučenijim obimom glasova, a kod Bacha u koralima – licencija vodice pri skoku basa naniže.

	licencija vodice	Grieg	muški hor	Bach	
у	C: V I	a: V I	C: V I	II ⁶ ₅ V ⁸ 7 I	п р е -

појашњава: „секста је потекла од неразрешене задржице 6 5 односно скретнице 5 6, налази се редовно у сопрану и скаче за терцу наниже у основни тон Т“ (Перичић, 1972a:49).

тпоследњем делу скрипта, приступа се Секвенци: мелодијској, хармонској и потпуној. Смисао секвенце аутор објашњава у „остваривању климакса или антиклимакса уз истовремено тематско јединство, постигнуто стриктним придржавањем изабране мелодијске и хармонске формуле“ (Peričić, 1972a:55).

Ванакордски тонови, као последња тематска целина унутар првог дела, и природни наставак сагледавања дијатонике, обухвата приказ великих могућности задржица, скретница, пролазница и антиципације. Улога ванакордских тонова (фигуративних, неакордичких, хармонији страних тонова) је у оживљавању фактуре вишегласног става и уношењу потребног хармонског напона.

У структури завршних делова појединих поглавља I дела скрипта *Хармонија* Властимира Перичића налази се резиме,¹¹⁷ као скуп важних, систематизованих информација из конкретне области.

Квалитету и јасноћи наставне материје, систематично изложене у првом делу скрипта Властимира Перичића, доприносе ауторски дидактички нотни примери и мањи број примера преузетих из уметничке литературе (укупно 112).

Као искусни педагог, Перичић води ученике, студенте и њихове наставнике кроз науку о хармонији јасним, разумљивим и доследним хармонских речником, хармонизованим примерима и широко постављеним квалификацијама поступака на слабо, слабије, лоше, не, него, нелогично, непожељно, добро, боље, ређе, ретко, врло ретко, могућно, евентуално, изузетно, сувише упадљиво, увек указујући на лепоту и склад као исконску потребу музичких уметника препознату у стваралаштву аутора различитих стилских епоха.

¹¹⁷ Резимеом су обухваћена следећа поглавља: главни трозвуци (резиме о поступку са квартсектакордима); четворозвуци (резиме о лиценцији септима и септакордима); секвенца (резиме о функционалном следу D-S и кретању вођице); ванакордски тонови (резиме о ванакордским тоновима и забрањеним паралелама).

ХАРМОНИЈА II део

Скрипта *Хармонија, II део*, Властимира Перичића (1972) је састављена из шест делова.

У првом, уводном делу, истакнути су општи појмови којима се указује на видове промене тоналитета, врсте и начин извођења по етапама. Описујући улогу модулације у стварању хармонских контраста у оквиру музичког облика, аутор истиче да је модулационо кретање „један од основних импулса развијања музичког облика, а модулациони план (хармонски план, тонални план) један од главних стубова његове конструкције“ (Peričić, 1972b:5). Модулациони план се најчешће поклапа са формалним планом композиције, и по речима Перичића, може да се опише као „разграната кружна модулација“ (ибид.)

Дијатонска модулација као централна проблематика другог дела обухвата средства и избор заједничког акорда, потврду модулације и сродност међу тоналитетима. Дијатонском модулацијом су обухваћени тоналитети I, II, III и IV групе сродства.¹¹⁸ Градирањем сродстава међу тоналитетима и представљањем најпогоднијих, заједничких акорада, приступило се теоријском излагању неопходних информација и законитости, шематских и нотних примера.

Пример 12. Најкраћи дијатонски модулациони пут на примеру удаљених тоналитета: Цес-дур, Цис-дур (четрнаесто квинтно сродство), страна 21.

Ces-Cis

Ces: I III
B: IV° V III
A: IV° I VI
Cis: IV° V⁶₄ 5₃ 7 I

¹¹⁸ По речима аутора, подела дијатонског модулирања у четири групе не представља теоретску систематизацију, већ има само методски смисао, са циљем лакше оријентације у почетном раду (1972b).

Премошћавањем велике теоријске удаљености међу тоналитетима, у најкраћим покретима и уз помоћ молске субдоминанте вишег тоналитета, у претходном примеру представљен је модулациони пут са два посредна тоналитета.

Трећи део, *Алтерације*, полази од представљања различитих начина увођења и разрешења алтерованих тонова. Проблематика унакрснице (опреке) као непожељне појаве сукцесивног наступа дијатонског и алтерованог тона истог ступња у два различита гласа из суседних акорада, детаљније је сагледана. Аутор предлаже неколико начина ублажавања тог *нехармоничног односа* (Peričić, 1972b). У оквиру тонално стабилних и тонално лабилних алтерација, приступило се представљању алтерованих акорада дијатонског типа (алтеровани акорди у ширем смислу) и алтерованих акорада хроматског типа (у ужем смислу). „У класичној хармонији најзначајнији су они алтеровани акорди хроматског типа који садрже умањену терцу. Они се првенствено употребљавају у обртајима, тако да се уместо умањене терце појављује прекомерна секста. Тај пар супротно усмерених критичних тонова (*антиподни тонови*) се разрешава, и то: умање-на терца у приму, а прекомерна секста у октаву“ (Peričić, 1972b:26). Потенцијал алтерованих акорада дијатонског и хроматског типа представљен је трозвучним и четворозвучним акордима са повишеним IV ступњем дура и мола, повишеним II ступњем дура, сниженим II ступњем мола и молдура, сниженим IV мола и вишеструким алтерацијама повишеног II и IV дура и сниженог II и IV ступња мола. Тематика алтерација допуњена је и групама вантоналних доминанти и заменика и вантоналних субдоминанти и заменика. У оквиру сагледавања проширеног тоналитета представљени су и акорди карактеристични за епоху романтизма: међусобно прожимање дура и мола и акорди на III и VI ступњу (варијантни акорди), присуство модуса и егзотичних лествица у фолклору европских народа и употреба хроматских и скривених терцних сродности–медијантних акорада.

Четврти део, *Хроматска модулација*, обухвата спектар различитих акордских средстава груписаних не према стриктно теоријским гледиштима, већ према практичним моментима (Peričić, 1972b). Хроматска модулација се реализује: променом склопа трозвука и четворозвука дијатонског типа, презначењем N_6 , терцном сродношћу трозвука и четворозвука и алтерованим акордима хроматског типа. Алтеровани акорди учествују у обликовању хроматске секвенце, уз иступање у сродни тоналитет и повратак у основни тоналитет и завршетак секвенце. И, коначно, објашњена је моду-

лациона секвенца, са разноврсним хармонским садржајем модела, сталним или променљивим интервалом транспозиције.

Пети део, *Енхармонска модулација*, почиње општим делом у коме су представљена енхармонска замена и енхармонско презначење као два основна начина примене енхармоније. Енхармонска замена је могућа на било ком акорду, док је за енхармонско презначење неопходна употреба трозвука и четворозвука дијатонског и хроматског типа: прекомерни трозвук, умањени, мали дурски, двоструко умањени и тврдо умањени септакорд. Представљени су: енхармонизам умањеног септакорда, прекомерног трозвука и мале септима (малог дурског~двоструко умањеног и тврдо умањеног септакорда). „Енхармонска модулација је историјски најмлађа врста модулације: примењује се тек од Баховог доба (откако је пронађена равномерна темпериција!). Барок користи за енхармонску модулацију само умањени четворозвук I и II групе, класика уз то III групу и презначење D_7 у IV^6_5 , док скоро сва остала поменута енхармонска средства улазе у ширу употребу тек у раздобљу позне романтике“ (Perićić, 1972b:76).

Фигурације као последњи, шести део скрипта, обухватају тематику хроматских ванакордских тонова, педала и осталих фигуративних појава (ретардације као фигуративне појаве ритмичког карактера и кумулуса као случајног мешања двају различитих акорада).

Скрипта је богатија за велики број дидактички дефинисаних нотних примера и конкретних примера из музичке литературе (110). Класична хармонизација. Као допунско средство у обликовању текста, аутор употребљава форму напомене и практичног упутства. Јединствена, сажета форма рекапитулације представљена је прегледом и освртом. Дат је шематски приказ алтерованих акорада дијатонског и хроматског типа који припадају тонално стабилним алтерацијама. Приказани су трозвуци и четворозвуци у оквиру II, III, IV, V и VII ступња дура и мола.

Начин излагања наставне материје одликује прецизност, концизност, јасна и доследна терминологија и потреба за генерализацијом података.

АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП ПРАКТИКУМИМА И ЗБИРКАМА ЗАДАТАКА ИЗ ХАРМОНИЈЕ

Од самог почетка и увођења младих у свет музике и хармоније као њене примарне компоненте, ученицима се мора пружити неопходна, чврста основа за доследно спровођење научених хармонских правила у хармонизацији задатих мелодија и свирању једноставних мелодија и задатака (Kiš Žuvela, 2014). „Учење науке о хармонији представља први значајан корак ка техничком усавршавању и естетском продубљивању музичке уметности“ (Живковић 1946:3).

Наставни процес предмета Хармонија у основи је постављен ка постизању два циља: афективне праксе и стварања звучних представа код ученика и студената. Афективна пракса представља комбинацију и непрекидно преплитање технике писања и свирања. Рад на стварању звучних представа код ученика креће се у два комплементарна правца: опажање – слушање и анализа понуђене музичке грађе (Јовановић 2009а). Оба представљена сегмента полазе, развијају се из опажања и памћења исте, и воде ка анализи конкретних краћих и дужих примера из жанровски профилисане уметничке музике различитих стилова. Карактеру, природи и методама реализације наставе хармоније, а самим тим и исходима, најпримеренији су, и у наставној пракси присутни, збирка задатака и практикум којима се верно осликава специфичност и идентитет хармоније као музичке дисциплине. Практикуми и збирке задатака обухватају задате обележене или необележене мелодије једног или два гласа, намењене развијању вештине писмене (писане) хармонизације – израде хармонских задатака. У њима можемо наћи краћи пратећи текст и/или методске напомене.

Практикуми и збирке задатака са уџбеником истог аутора могу изградити уџбенички комплет. Примери из стране и домаће уџбеничке литературе из хармоније указују на велики број самосталних, од уџбеника независних, практикума и збирки задатака.

НАУКА О ХАРМОНИЈИ II Миленка Живковића

По речима аутора, *Наука о хармонији II*, књига задатака из 1947. године, саставни је део уџбеника *Наука о хармонији* (Живковић, 1946). Понуђени хармонски задаци (обележени бас, сопран и народне мелодије) обухватају све области уџбеника *Наука о хармонији*. Аутор препоручује израду задатака у четворогласном хорском ставу – по строгим правилима. Када ученик успешно овлада строгим стилем и израдом задатака са фигурацијама, могуће је израђивати и задатке за соло глас и клавир, соло инструмент (гудачи, дрвени дувачи) и клавир, гудачки и дувачки квартет.

Књига задатака је подељена на четири области: *Диатоника*, *Хроматика*, *Модулације* и *Фигурације*.¹¹⁹ Приметна је доследност у начину излагања хармонских задатака: сваку нову област представљају хармонски задаци разврстани на следећи начин: обележени басови у првом делу, сопрани у другом делу.

Диатоника као прва област, обухвата трозвуке, четворозвуке, вишезвуке и задате мелодије.

Део о трозвучима обухвата обележене басове (113 задатака): везивање квинтно сродних (14 задатака), терцно сродних акорада (11) и везивање суседних ступњева (45). Шест задатака из последње групе (20–25) припада базичној дорској, фригијској, лидијској, миксолидијској, еолској и јонској лествици. Следе хармонски задаци у којима је заступљена тематика обртајне хармоније (10), скретничне (6), пролазне (7) и задржичне (7). У завршници првог дела књиге задатака, налазе се задаци (6) у којима је изражена примена секвенце. Део о четворозвучима обухвата задатке обележених басова (31): главних (9), споредних четворозвука (14) и мутације (8). Део о вишезвучима обухвата петозвуке и вишезвуке (11).

На крају прве области понуђене су задате мелодије сопрана (48) у којима је наглашено везивање трозвука по квинтном и терцном сродству, суседних ступњева, обртајне, скретничне, пролазне и задржичне хармоније, каденце и

¹¹⁹ Књигом задатака није обухваћена прва област уџбеника *Наука о хармонији* (1946) – Општи појмови.

секвенце (у дуру 9, молу 10, молдуру 5 задатака). Тематика главних, споредних септакорада и главног (доминантног) нонакорда заступљена је у задатим мелодијама сопрана у дуру (10), молу (10) и молдуру (4).

Прави мелодијски драгуљи представљени су кроз избор народних мелодија из Србије, Војводине, Косова, Македоније, Црне Горе и Босне (52). Као доследан сакупљач и тумач народне традиције, Живковић кроз своје задатке уводи и оживљава мелодије и ритмове својствене нашем фолклору. Представљене су народне мелодије без текста у различитим тактовима – почев од простих дводелних и троделних четвртинских и осминских тактова (2/4, 3/8), преко сложених, неправилних и комбинованих. Највећа разноликост присутна је у мелодијама из Македоније кроз хоризонталну полиметрију (2/8 и 3/8; 5/8 и 7/8; 4/4 и 3/4) и неправилне ритмове (5/8, 7/8, 9/8, 7/16). У неким песмама је истакнуто обележје фолклорне мелодике карактеристичним завршетком народне мелодије на мелодијском другом ступњу у оквиру доминантне функције (полукаденца) (Живковић, 1947).

Друга област – *Хроматика* (98), подељена је на четири дела: алтерације навише (14), алтерације наниже (8), сложене алтерације (2) и задате мелодије (25). Алтерације навише су представљене задацима у форми обележених басова у оквиру трозвучних (6) и четворозвучних хармонија (8). Алтерације наниже обухватају трозвуке (4) и четворозвуке (4). Сложене алтерације представљене су са два обележена баса (2). Задате мелодије сопрана обухватају алтерације навише у дуру (7), молу (6) и алтерације наниже у дуру (4), молу (5) и молдуру (3).

Трећу област – *Модулације* (80) граде краћи хармонски задаци обележеног баса са задатим дијатонским модулацијама (22), хроматским (13) и енхармонским (енхармонско презначење (6) и енхармонска размена (2)).

Пример 13. Енхармонска размена у функцији прелаза у удаљене тоналитете, страна 108.

Размена

Fis-As

3 < 7 > 5 > 3 > 7

6 < 7 < 5 < 3 < 6 5

Упознавање са поступком промене тоналитета на принципу енхармонске размене представља реткост у домаћим практикумима и збиркама задатака и вежби. Описан је најкраћи мелодијско-функционални пут од Фис-дура до Ас-дура (десето квинтно сродство) и Цес-дура у а-мол (седмо квинтно стродство).

Пример 14. Енхармонско презначење у функцији прелаза у нови тоналитет, страна 107.

Енхармонске модулације (§ 36)

Презначење

1. C-b

2. E-d

3. Cis-F

4. Ges-H

Понуђени модели енхармонског презначења акорада различитог склопа и функција, хармонски ток преносе на блиске и удаљене тоналитете темперованог система. Велику пажњу изазива разлика у сталним предзнацима и неопходност њихове измене.

Задате мелодије сопрана такође обухватају проблематику дијатонске (21), хроматске (10) и енхармонске модулације (6).

У четвртој области – *Фигурације* (20), аутор разврстава задатке у оквиру дијатонских (3) и хроматских фигурација (3). Следи 14 дужих, развијених мелодија сопрана.

Приређена књига одабраних и систематизованих хармонских задатака Миленка Живковића и данас представља погодно средство у поступном овладавању хармонијом. Укупно 363 хармонска задатка обележених басова и сопрана намењена су хармонизацији у строгом четворогласном ставу. Заступљене су све врсте тактова и сви тоналитети темперованог система.

Представљена збирка задатака – књига задатака Миленка Живковића (1947), заједно са уџбеником истог аутора (*Наука о хармонији*, 1946) одговара концепцији уџбеничког комплета из хармоније.

ЗАДАЦИ ИЗ НАУКЕ О ХАРМОНИЈИ Марка Тајчевића – за музичке школе и академије

Сагледавајући неповољно стање у домаћој педагошкој литератури, Тајчевић је обликовањем збирке задатака из хармоније из 1966. године покушао да ублажи наведени недостатак. Збирка одабраних задатака намењена је практичном изучавању науке о хармонији на свим нивоима: у средњим музичким школама, на музичким академијама (одсек за музичку теорију) и вишим педагошким школама. Хармонски задаци у приређеној збирци Марка Тајчевића из 1966. године распоређени су на основу вишегодишње наставне праксе аутора и степена градива предвиђеног наставним планом и програмом, са циљем бољег, ефикасног, темељног савладавања и утврђивања хармонске материје. Аутор у тексту предговора износи сопствени став да „није имао намеру да у овој збирци задатака обухвати апсолутно сав материјал који може да дође у обзир у практичном раду него је настојао да донекле попуни празнину у тој врсти педагошке литературе“ (Тајчевић, 1966:3–4). Изостављени су аутору важни задаци у којима се проблематизују фолклорне мелодије, задаци у различитим тактовима (петоделни, седмоделни, комбиновани), секвенце, имитација, педал. Аутор задатке из своје збирке посвећује свим корисницима, без обзира којим се уџбеником служе у реализацији наставе хармоније.¹²⁰

Збирка *Задаци из науке о хармонији* Марка Тајчевића је састављена из три дела.¹²¹ У првом делу збирке, аутор је понудио 256 задатака. Прва три поглавља обрађују проблематику главних квинтакорада: промене

¹²⁰ Стручну рецензију збирке *Задаци из науке о хармонији* Марка Тајчевића потписали су Предраг Милошевић и Властимир Перичић, професори Музичке академије у Београду.

¹²¹ Упоредивањем концепције збирке задатака из 1966. године и уџбеника *Хармонија* истог аутора, објављеног 1972. године, уочава се повезаност ове две јединице уџбеничке литературе. Осим обраде истих наставних јединица и њиховог редоследа, препознају се исти хармонски задаци и модели (смањен број у уџбенику). У збирци задатака наилазимо и на трећи део у коме је представљена хармонизација хорала.

мелодијског положаја, строгог, слободног и полуслободног везивања.¹²² У наредним поглављима пажња је усмерена ка квинтакордима VI, II, III и VII ступња (и у природном молу). Рекапитулацијом су обухваћени сви квинтакорди у структури дура и мола.

Следе хармонски задаци распоређени у поглављима на главне и споредне секстакорде, квартсекстакорде (обртајни, скретнични, пролазни, задржични), доминантни септакорд, нонакорд и њихови обртаји. У наредним поглављима додата је тематика задржица у горњим гласовима и басу, свих септакорада у дуру и молу и њихових обртаја, акорда са додатом секстом, и, коначно, пролазнице, скретнице и антиципације. Додатак као завршно поглавље обухвата 28 задатака у којима се може применити комплетна хармонска проблематика која је у склопу првог дела збирке *Задаци из науке о хармонији* Марка Тајчевића.

У другом делу збирке је понуђено 150 задатака у којима се систематично приступа тематици алтерација и различитих врста модулација. Хармонски задаци су распоређени у следећим поглављима: дијатонска модулација, задаци насловљени под *разно*; алтерације у дуру, молу, алтерације и дијатонска модулација.

Следе поглавља о хроматској и енхармонској модулацији.

Хармонски задаци са тематиком модулирања (дијатонског, хроматског, енхармонског) су општег карактера и пружају слободу избора начина и средстава модулирања. Аутор овим поступком нуди могућност различитог, индивидуалног приступа хармонској материји, исказивања инвентивности и креативности.

Допринос у подстицању инвентивности и креативности, као и интересантан приступ обједињавању и рекапитулацији тематике модулирања, исказан је на примеру неколико могућих начина модулирања на примеру истих тоналитета: Це-дур, гис-мол (пето квинтно сродство). Понуђеним моделима аутор представља оптимални, реченични модулациони пут од полазног до циљног тоналитета. Пет различитих примера реализовано је средствима дијатонске (пр. 1), хроматске (пр. 2 и 3) и енхармонске модулације (пр. 4 и 5). Гис-мол као циљни тоналитет је у свим модулационим моделима потврђен јасном каденцом.

¹²² Тајчевић полуслободну везу назива још и скоком из терце у терцу. Термин *терцна веза* успоставиће се касније.

Пример 15. Могућности дијатонског, хроматског и енхармонског модулирања на примеру истих тоналитета, страна 77 и 78.

MODULACIJA C-gis na razne načine

1) DIJATONSKI

2) N° 6

3) TROJNA TERCNA VEZA

4) PREKOMERNI 4/3 AKORD

6
4
3

ENHARMONSKI; UMANJENI 7-AKORD (U OBRTAJU)

5)



Примери нису комплетирани потписаном хармонизацијом.

Трећи део збирке задатака састављен је из једног поглавља – хорал (20). Тајчевић је мишљења да је приступање хармонизовању и фигурирању хоралне мелодије од велике важности за све кориснике збирке задатака, због „пречишћавања појмова о добром избору акорада и течног вођењу гласова“ (Тајчевић, 1966:4). За сва додатна упутства о хармонизовању и фигурирању хорала препоручени су уџбеници Куферата¹²³ и Лотке. На почетку поглавља представљена су два комплетно хармонизована, нешифрована хорала Јохана Себастијана Баха (Тајчевић, 1966).

По начину на који приступа задатим, одабраним задацима, може се наслутити вишегодишње педагошко искуство и формирани методичко-дидактички потенцијал. Одабрани хармонски задаци су различите дужине – од двотакта, до најчешћих, формално најприхватљивијих реченичних структура. Задаци су представљени као сопрани, обележени и необележени басови, задаци са задатим спољним гласовима.¹²⁴ Као искусни педагог, аутор предлаже предвежбе (припремне вежбе), као начин превентивне, али и неопходне припреме за увођење нове хармонске проблематике.¹²⁵ Аутор препоручује комплетно коришћење свих потенцијала понуђених задатака: задатом сопрану израдити варијанту баса и обрнуто, мелодију необележеног баса хармонизовати на више начина. На почетку појединих поглавља налазе се урађени задаци – без потписане хармонизације, као могући модели. Задацима који обрађују тематику модулације не претходе модели, зато што се „у модулацијама не појављује никакав нови технички поступак у погледу

¹²³ Kufferath: *Ecole pratique du choral* (1920).

¹²⁴ У предговору аутор наглашава инструктивну вредност задатака са задатим мелодијама сопрана и баса, као и њихове велике, разноврсне могућности у процесу слободне хармонизације.

¹²⁵ И овде аутор има потребу да назначи важност предвежби у свакодневной наставној пракси – и у току теоријског појашњења конкретне хармонске проблематике.

врсте и везивања акорада, а – с друге стране – из разлога што у модулацијама постоје толико бројне комбинације избора тоналитета, да такав модел не би заиста био ни од какве практичне користи“ (Тајчевић, 1966:3). Хармонски задаци насловљени као *Додатак* (хроматска и енхармонска модулација и друго) могу да послуже као допуна претходним задацима и својеврсна рекапитулација пређеног градива.

Збирка *Задаци из науке о хармонији* Марка Тајчевића представља скуп различито осмишљених и приређених хармонских задатака различитог трајања, у различитим тоналитетима (преовладавају тоналитети са мањим бројем сталних предзнака, али и задаци у тоналитетима са већим бројем сталних предзнака: ес-мол, Фис-дур, дис-мол, Цис-дур) и различитим врстама тактова ($2/4$, $\frac{3}{4}$, C , C , $6/4$, $3/2$, $3/8$, $6/8$). Сви понуђени задаци помажу да, без обзира којим се уџбеником у свакодневной педагошкој пракси наставник служи, ученици и студенти добијају могућност практичне примене стеченог теоријског знања из области класичне хармоније.

ЗБИРКА ЗАДАТАКА ИЗ ХАРМОНИЈЕ – Дијатоника **Наташе Нагорни Петров**

Збирка задатака из хармоније – Дијатоника (2000) Наташе Нагорни Петров замишљена је као допунски уџбеник прилагођен практичним потребама корисника различитих старосних доби – ученика и студената, без обзира којим се уџбеником користе у процесу стицања хармонских знања.¹²⁶ Избор и израда понуђених задатака из области дијатонике треба да допринесе лакшем стицању, утврђивању и проширивању хармонског знања и вештина.¹²⁷

У процесу обликовања збирке задатака и одабира пригодних хармонских задатака, ауторка се водила принципима поступности и систематичности. На то упућује и редослед понуђених задатака по областима: обележен-шифрован бас, необележен бас, сопран. Збирка је састављена из Тематског дела (пет целина) и Додатка.

Прва целина обухвата тематику квинтакорада главних ступњева (15 задатака), сектакорада (15) и квартсектакорада (пролазни, скретнични, обртајни и задржични – 25 задатака).

У другој целини су, кроз хармонске задатке, обрађени споредни трозвуци на VI, II, III и VII ступњу мола и молдура (по 15 задатака – укупно 60).

Трећом целином је обједињена тематика свих септакорада. Главни септакорди обухватају четворозвуке на петом ступњу тоналитета – доминантни септакорд (D_7 – 25 задатака), другом ступњу – субдоминантни септакорд (II_7 – 15), седмом ступњу – вођични септакорд (VII_7 – 15). Споредни септакоради на I, III, IV и VI ступњу представљени су са 20 хармонских задатака.

Четврту целину чине хармонски задаци којима је придодата тематика петозвука – нонакорда на доминанти тоналитета (15).

¹²⁶ У време објављивања збирке задатака (2000), референтни уџбеник био је *Хармонија* за II, III и IV разред средње музичке школе ауторке Мирјане Живковић (1990).

¹²⁷ Одлуком Наставног већа Више музичке школе у Нишу бр. 380/5 – 1 од 28.08.2000. одобрен је рукопис за издавање на основу стручних оцена рецензената: мр Срђана Јаћимовића, композитора, мр Сузане Костић и мр Милорада Вељковића, професора Више музичке школе у Нишу.

Последњи део припада тематици ванакардских тонова – пролазницама, скретницама, задржицама, антиципацији (30).

На крају збирке задатака, у Додатку, понуђено је 35 хармонских задатака, што чини својеврсни репетиторијум пређеног градива. Ауторка оставља слободу хармонског изражавања уз употребу свих расположивих дијатонских средстава (Нагорни Петров, 2000). Мелодије сопрана су у различитим тоналитетима – до шест сталних предзнака, великог амбитуса, различите дужине трајања и врсте такта. Збирком задатака из хармоније – *Дијатоника*, Наташе Нагорни Петров, обухваћено је 270 ауторских задатака из хармоније помоћу којих се пружа могућност повезивања стеченог теоријског знања са вештином практичне хармонизације – израде задатака.

ЗБИРКА ЗАДАТАКА ИЗ ХАРМОНИЈЕ – Хроматика

Наташе Нагорни Петров

„У току вишегодишњег изучавања хармоније као теоријско-практичне дисциплине, хроматика је присутна од самог почетка, почев од фигуративних тонова којима се благо хроматски богатила мелодија, па све до смељих промена које класична хармонија назива алтерацијама и уграђује их у вертикалну, акордску структуру. Тако, хоризонтални аспект хроматике врло брзо уступа место вертикалном, који постаје садржајан, све богатији и доминантан“ (Nagorni Petrov, 2008:3).

Збирка задатака из хармоније – Хроматика, објављена је 2008. године.¹²⁸

Збирка је састављена из Методског упутства, Тематског дела (два дела) и Додатка. *Збирка задатака из хармоније, Хроматика*, састављена је из 172 ауторска хармонска задатка.

Увођењем корисника у хармонску тематику, ауторка потенцијалне кориснике своје збирке задатака упознаје са значајном разликом у карактеру самих хармонских задатака – сопрана и необележених басова. Хармонски задаци из првог дела збирке задатака нису модулативни. У њима се, осим већ обрађене дијатонике, поступно уводе алтерације својствене дурско-молском тоналном систему. Обележје сваке нове области представља увођење нове алтерације графички представљено крстићем. Унутар појединих тематских целина издвајају се кратки, дидактички хармонски примери исписани у Це-дуру и це-молу. У другом делу збирке, задацима је поступно обухваћена тематика хроматског модулирања (50). Ауторка инсистира на примени само хроматске модулативне (без дијатонске модулативне), са циљем потпунијег увежбавања. И у овим задацима крстић представља важан дидактички алат, означава моменат конкретне примене траженог начина хроматског модулирања.

Први део збирке задатака је састављен из више тематских целина. Ауторка приступа кратком теоријском приказу најзначајнијих хармон-

¹²⁸ Стручну рецензију збирке потписале су тадашње доценткиње: мр Санда Додик, Академија уметности у Бањој Луци и мр Данијела Илић, Факултет уметности у Нишу.

ских елемената својствених за конкретну тематику и систематизованих хармонских задатака сопрана и необележеног баса. Задацима су обухваћене алтерације у дуру и молу које припадају алтерованим акордима дијатонског и хроматског типа:

- *Алтерација повишеног IV ступња дура и мола* (17 задатака) представљена је вантоналном доминантом и замеником за доминанту (DD, VII_D), као акордима дијатонског и хроматског типа, као и лидијским секстакордом (L₆);
- *Алтерација сниженог II ступња мола и молдура* (10) представљена је N₆ као алтерованим акордом дијатонског типа и алтерованим акордима хроматског типа на D и VII ступњу (тврдо умањени и двоструко умањени септакорд);
- *Алтериција повишеног II ступња дура* (7) присутна је у структури акорада у функцији вантоналне доминанте и заменика за III ступањ и прекомерне доминанте (+D). Наведена алтерација присутна је и у структури алтерованих акорада хроматског типа на повишеном II (двоструко умањени), VII (тврдо умањени) и V ступњу (мали прекомерни септакорд);
- *Двоструке алтерације у дурском тоналитету* (4 задатка). „Поступак све веће хроматизације дурског тоналитета довео је до обликовања интересантних акордских склопова у којима преовладава поступност у вођењу гласова. Тако на доминанти дура можемо изградити трозвук у коме се истовремено јављају снижена и повишена квинта (алтерација сниженог и повишеног II ступња)” (Nagorni Petrov, 2008: 17);
- *Алтерација сниженог IV ступња мола* (5) део је структуре акорада хроматског типа: двоструко умањеног на II ступњу, меко умањеног на VII ступњу и умањеног дурског септакорда на V ступњу;
- *Двоструке алтерације у молском тоналитету* – снижени II и IV (4), део су проширеног хроматског потенцијала молског тоналитета (тврдо умањени септакорд са умањеном септимом на V ступњу).

Наредна поглавља унутар првог, тематског дела збирке задатака омогућавају израду приређених хармонских задатака у којима је фокус на следећим акордским групама:

- *Вантоналне доминанте и заменици за све консонантне квинтакорде* (15);
- *Вантоналне субдоминанте и заменици* (10);
- *Варијантни акорди* (15);

- Медијантни акорди (15).

Други, тематски део збирке задатака, хроматику пребацује на поље моду-
лације:

- Хроматска модулација помоћу наполитанског сектакорда (10);
- Хроматска модулација помоћу промене склопа акорада (15). Поигра-
вање различитим структурама дијатонских трозвука и четворозвука
и подсећање на принцип многостраности наведених акорада пред-
стављају припрему у приступу обнављања и практичне примене про-
мене склопа акорада у функцији хроматске модулације. Приступањем
акордској комбинаторици отварају се велике могућности уклапања у
нови, ближи или удаљени тоналитет.
- Хроматска модулација помоћу терцне сродности (15) је поновна могућ-
ност сагледавања терцних односа (хроматских и скривених) акорада
два тоналитета, имајући у виду да „функционалност новостворених
квинтакорада и септакорада као резултат хроматских привидних
терцних веза, представља брз и хармонски садржајан начин хромат-
ског модулирања“ (Nagorni Petrov, 2008: 46).
- Хроматска модулација помоћу елиптичних акордских веза представље-
на је са 10 задатака.

На крају збирке задатака, у Додатку, понуђени су слободнији хармонски
задаци сопрана и необележеног баса (20).

Пример 16. Мелодије сопрана и баса у којима је могуће применити хро-
матске промене у функцији обликовања акорада проширеног тоналитета
и/или хроматске модулације, страна 56.



168

ПРАКТИКУМИ ИЗ ХАРМОНИЈЕ ДРАГАНЕ ЈОВАНОВИЋ¹²⁹

„У основи сваке музичко теоријске дисциплине је реч музика, која се, нажалост, често заборавља у пракси. На основу звука је настала теорија и то се не сме пренебрегнути. Поступци и задаци који су у овом делу приказани треба да подсети наставнике, студенте и ученике музике на ту чињеницу“ (Јовановић, 2009а:6).

Драгана Јовановић приредила је 2009. године *Практикум из хармоније 1 и 2*.¹³⁰ Практикум је намењен ученицима и наставницима средњих музичких школа и студентима музике. Садржај Практикума није усклађен са актуелним наставним планом и програмом и референтним уџбеником.

Индикацију за осмишљавање и обликовање практикума представља степен и учесталост незадовољавајућег знања и вештина исказаних на

¹²⁹ Јовановић Драгана (1963) композитор, извођач, педагог у институцијама средњег и високог музичког образовања. Почев од студентских дана, ауторка Јовановић је добитница великог броја награда: *Стеван Христић* за дипломски рада *Усијање*; Друге награде на међународном конкурс у Болоњи (International Composing Competition '2 agosto') за композицију *Концепт за електричну гитару и симфонијски оркестар Ab Re* (1999); Композиција *Scream of Vanishing Souls* ушла је у финале првог такмичења композитора Санта Чечилија (1999); Златне значке Културно-просветне заједнице Србије за 2010. године за трајни допринос култури Републике Србије. Проглашена је Композитором године (2017) од часописа *Музика класика* и носиоцем Сребрне медаље Универзитета уметности у Београду (2017). Године 2014. на ФМУ у Београду одбранила је докторски уметнички пројекат ауторском композицијом *Јуријев круг – телепортацијска свита за оперу за камерни састав (11 музичара) и електронику* (Медић, 2014). Била је члан жирија на домаћим и иностраним такмичењима. Поред апсолутне, компонује и примењену музику. Интересовање ауторке усмерено је и ка мултимедијалним пројектима и продуцентском раду. Драгана Јовановић је потписница следећих теоријских студија: *Бинарно у педагогији хармоније* (2006а), *Кинетика у педагогији хармоније* (2006б) и у сарадњи са Марком Алексићем *Упоредна опсервација педагошких приступа у зависности од интерпретативне вокације на предмету Анализа музичког дела* (2009). Значајни допринос домаћој уџбеничкој литератури из хармоније припада приручницима: *Практикум 1 из хармоније – дијатоника и алтерације* и *Практикум 2 из хармоније – модулације* (2009).

¹³⁰ Потписници стручне рецензије су Милош Заткалик, ванредни професор Факултета музичке уметности у Београду и Светислав Божић, редовни професор Факултета музичке уметности у Београду.

пријемним испитима на Факултету музичке уметности у Београду из области хармоније и хармонске анализе. Ауторка је мишљења да проблеми који се препознају код студената настају због недовољно посвећеног приступа како музици, тако и свим њеним компонентама (укључујући и хармонију). Понуђени задаци, редослед излагања и предложени систем рада осмишљени су као својеврсна допуна постојећој уџбеничкој литератури. Они представљају резултат вишегодишње педагошке праксе саме ауторке у институцијама средњег и високог музичког образовања. У намери да олакша разумевање и учење хармоније, ауторка је понудила методска објашњења, задатке и упутства за њихову израду, решења задатака, CD са звучним илустрацијом (Јовановић, 2009а). Понуђена решења задатака не садрже потписану хармонизацију (шифру). Ауторка тај значајан корак у хармонизацији препушта потенцијалним корисницима. Звучна решења задатака су урађена у различитим инструментацијама. Ауторка свесно избегава звук акустичног клавира као најчешће звучне потпоре и сталног пратиоца наставног процеса, и предлаже звук чембала, оргуља, електричног клавира, хора, гудачког оркестра, дувачких састава. У уводном делу *Практикума* истакнуте су технике испољавања хармоније: опажање (развој хармонског слуха), свирање (хармонија на клавиру), анализа (хармонска анализа) и израда задатака. Наведене технике рада у настави хармоније су повезане и међусобно условљене.

Задаци из *Практикума* намењени су опажању, записивању, свирању и анализи. Инсистира се на корелацији са наставом других предмета, нарочито солфеђа и инструмента. Осим мелодије, ритма и хармоније у наставни процес треба стално уносити остале компоненте музике – темпо, метар, динамику, артикулацију (Јовановић, 2006б).

Предложено је ублажавање, преобликовање терминологије у настави, која је често оптерећена грубим формулацијама: правила, мора, сме/не сме, грешка. „Највећа ‘грешка’ је у немузикалности и недовољној интелигенцији, а нико такве ‘грешке’ не може исправити. Зато је увек боље рећи: ‘добро’, ‘стилски одређено’, ‘логично решење за одређени стил’, чак и звучи ‘угодно’, или са друге стране: ‘решење недоследно’, ‘није усклађено са регистрима гласова’, ‘није логично’...” (Јовановић, 2009а:10). Ауторка сугерише наставницима предмета Хармонија слободу избора у редоследу изучавања наставног градива, обраде задатака и њихово варирање.

ПРАКТИКУМ ИЗ ХАРМОНИЈЕ 1 – ДИЈАТЕНИКА И АЛТЕРАЦИЈЕ

Структуру *Практикума из хармоније 1 – Дијатеника и алтерације* (2009а), Драгане Јовановић, чине Методолошка упутства, Задачи и Решења.

У Методолошким упутствима су детаљно изложене могућности и предлози (смерови) приступа практичном раду на хармонизацији задате мелодије сопрана.

Први смер води од мелодије ка хармонизацији. Задату мелодију сопрана је потребно одсвирати, отпевати и анализирати облик. Осмислити хармонски ритам, обележити ванакордске тонове, поставити деоницу баса (обликовати контурни двоглас). Препоручује се певање (и на часовима солфеђа), свирање двогласног задатка, израда деоница осталих гласова, одређивање карактера мелодије (темпо, динамика, агогика). Након урађеног задатка приступити понуђеним решењима – одслушати их и погледати.

Други смер – од анализе написаних решења до сопствених „преко звучне слике. Циљ је открити гласове који чине суштину и окосницу сазвучја које зовемо акорд“ (Јовановић, 2009а:14). Понуђеним решењима приступити свирањем и анализом, уз исписивање шифре. Уписати сопствено виђење (доживљај) темпа, динамике, агогике и приступити слушању задатка. Пре приступања сопственој изради задате мелодије, од корисника се очекује изношење критичког става према анализираном задатку (Јовановић, 2009а).

Трећи смер је од звучне слике до сопственог решења задатка. Методолошки оквир обухвата слушање понуђеног решења, са тенденцијом меморисања и одгонетања контурног двогласа. Следи анализа и индивидуална израда задатка.

Ауторка препоручује комбинацију свих понуђених смерова. Намера је „да на тај начин помогне ученику или студенту да дубље проникне у схватање материје коју изучава, да самостално учествује у свом образовању и тако открије скривене потенцијале у себи“ (Јовановић, 2009а:14). Од ученика се очекује повезаност са музиком и креативност.

Задаци су класификовани у 16 поглавља. Приступ сваком новом поглављу обухвата утврђивање претходно обрађене хармонске материје и додавање нових елемената. На почетку сваког поглавља наилазимо на предвежбе. Полазећи од прегледности, визуелног меморисања и „мутационог поређења“, ¹³¹ предвежбе су представљене веома сличним или истим тематским материјалом различито хармонизованим у слободном хармонском ставу. Препорука је да се понуђене предвежбе свирају, анализирају, певају и транспонују у неке од тоналитета темперованог система (Јовановић, 2009а).

Пример 17. Предвежбе као припрема нове наставне области, страна 79.

predvežbe

Allegretto

a) *mf legato* *mp* *mp* *f* *poco a poco decrease.* *p*

Andante

b) *p* *p*

¹³¹ Све предвежбе понуђене су у истоименим тоналитетима супротног тонског рода – Це-дуру (предвежба а) и це-молу (б).



Предвежбе имају вишеструку улогу у настави – од упознавања са новим акордским материјалом на основу свирања и анализе, до њиховог коришћења као модела за транспозицију, обликовање секвенце, али и као подстицај у осмишљавању сличних примера.

Поглавља су представљена следећим редоследом:

- Трозвучи I, IV, V ступња – T (t), S (s), D (d) и обртаји: 2 задатка у форми предвежби и 12 задатих мелодија сопрана (2+12)¹³² – главни трозвучи, обртаји и ванакордски тонови;
- Трозвучи I, IV, V ступња – T (t), S (s), D (d) и обртаји + алтеровани ванакордски тонови (2+12);
- + D₇¹³³ са обртајима (2+10);
- + VI са обртајима (2+9);
- + II и DD са обртајима (2+10). Оба акорда дијатонског типа представљена су као квинтакорди и септакорди;
- + III (2+9) и његов модални призвук;
- + VII (2+9) – вођични квинтакорд и септакорд;
- + VII/v (2+10): Еквиваленција везе VII₇-T (t) и VII_D-D;
- + F и N6 (2+9): Алтеровани акорд дијатонског типа субдоминантне функције у тоналитету;
- + Вантоналне D и споредни септакорди (2+10);
- + Заменици вантоналних D (VII) (2+10), називани и вантонални вођични акорди;
- + Вантоналне S (s) и заменици (II) (2+8). По мишљењу ауторке, ова

¹³² Прва цифра у загради се односи на број предвежби, а друга на број нових задатака.

¹³³ Знак + подразумева доградњу (допуну) средстава на већ постојеће.

акордска група је недовољно заступљена у настави хармоније у средњим музичким школама, те ову тематику обрађује због њихове велике присутности у популарним и субкултурним жанровима у музици XX и XXI века;

- + Медијанте (2+8). Још једна нова акордска група препознатљива у музици романтизма, али и савременој, нарочито примењеној – сценској музици;
- + L_6 (l_6) и P (p) (2+4). Алтеровани акорди дијатонског типа којима се утиче на промене и иступања унутар тоналитета;
- + Алтеровани акорди хроматског типа (2+8). Осим хроматских варијанти доминантине доминанте (тврдо умањени септакорд) и заменика (двоструко умањени септакорд), у овој групи задатака су присутни наведени алтеровани акорди хроматског типа у другим функцијама, али и меко умањени, троструко умањени и мали прекомерни септакорд;
- + Нонакорди (2+9). Осим нонакорда на доминанти тоналитета, употребљавају се и нонакорди на осталим ступњевима, присутни у музици позног романтизма и џеза.

Практикум из хармоније 1 – Дијатоника и алтерације, Драгане Јовановић, садржи укупно 147 задатака. Сви задаци су у облику реченице или периода, без промене тоналитета, у правилним тактовима (2/4, 2/2, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8), и неправилним – са неравномерном пулсацијом (5/8, 7/8, 8/8, 9/8). Задатке је потребно записивати у строгом хармонском ставу, уз поштовање амбитуса гласова и логике у вођењу гласова. Препорука ауторке је да се задаци певају и свирају у слободном хармонском ставу.

Сагледавање понуђених наставних јединица и њихов редослед указује на извесна одступања у односу на актуелни наставни план и програм предмета Хармонија у средњим музичким школама. Наведимо један пример. Актуелна хармонска пракса проблематику ванакордских тонова обрађује након дијатонских квинтакорада и септакорада (Prosvetni plasnik, 4/96 i 10/13). Међутим, у овом практикуму свака задата мелодија се састоји од акордских и ванакордских тонова. Ауторка такође указује на важност хармонског ритма, одређивања темпа, динамике и агогике свакој ново хармонизованој мелодији. Следе понуђена решења свих хармонских задатака у строгом хармонском ставу.

ПРАКТИКУМ ИЗ ХАРМОНИЈЕ 2 – МОДУЛАЦИЈЕ

Структуру *Практикума из хармоније 2 – Модулације* (2009) Драгане Јовановић чине Методолошка упутства, Задаци, Завршни задаци и Решења.

Вођена идејом да корисницима *Практикума 2* олакша разумевање и учење хармоније, ауторка у уводним напоменама поново наглашава важност свих методских корака у настави Хармоније истичући „да је свирање или анализа неделотворна без слушне перцепције, с једне, а записивање без свирања и слушања, с друге стране. Зато су задаци у *Практикуму 2* из 2009. године истовремено намењени и свирању и записивању и опажању и анализи“ (Jovanović, 2009b:7).

Позивајући се на актуелни Наставни план и програм предмета Хармонија у средњим музичким школама, ауторка све потенцијалне кориснике подсећа на устаљени систем изучавања модулација: дијатонске, систематизоване у четири групе сродства, хроматске на принципу дијатонске, помоћу промене склопа акорада, терцне сродности...и енхармонске (енхармонизам умањеног 7, прекомерног трозвука и мале септима).

Ауторка у *Практикуму 2* модулације разврстава по интервалској удаљености, наглашавајући да се у понуђеним решењима могу наћи задаци који обухватају сва три начина модулирања. Пружањем слободе избора сваком од корисника, инсистира се на убедљивом, логичном и јасном звучању, као и најкраћој практичној реализацији самог модулационог процеса.

Задаци у *Практикуму из хармоније 2 – Модулације*, систематизовани су у 11 поглавља:

- Модулација у тоналитете удаљене за чисту квинту навише (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – G-dur, g-mol;
- Модулација у тоналитете удаљене за чисту квинту наниже (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – F-dur, f-mol;
- Модулација у тоналитете удаљене за велику секунду навише (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – D-dur, d-mol;

- Модулација у тоналитете удаљене за велику секунду наниже (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – B-dur, b-mol;
- Модулација у тоналитете удаљене за малу терцу навише (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – Es-dur, es-mol;
- Модулација у тоналитете удаљене за малу терцу наниже (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – A-dur, a-mol;
- Модулација у тоналитете удаљене за велику терцу навише (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – E-dur, e-mol;
- Модулација у тоналитете удаљене за велику терцу наниже (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – As-dur, as-mol;
- Модулација у тоналитете удаљене за малу секунду навише (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – Des-dur, des-mol;
- Модулација у тоналитете удаљене за малу секунду наниже (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – H-dur, h-mol;
- Модулација у тоналитете удаљене за прекомерну кварту или умањену квинту (2+8). У таквом односу су C-dur, c-mol – Fis (Ges)-dur, fis-mol.

Карактеристику сваког поглавља представља присуство предвежби у двогласу које је потребно отпевати, одсвирати, анализирати или записати као двогласни диктат. Све предвежбе су у Це-дуру и це-молу, са веома сличним, чак истим тематским материјалом подвргнутим различитој хармонизацији. У предвежбама не наилазимо на тонално заокружење. Материјал из *Практикума 2* користи се на три начина, смера – као у првом делу.

Следи 20 дужих задатака насловљених као *Завршни задаци*. У њима су присутни елементи изложени у обе књиге – својеврсна рекапитулација комплетног пређеног градива хармоније. Завршни задаци су једноставног облика песме (троделне песме или прелазног облика дводелне и троделне песме), исписаних ознака за темпо, различитог такта и тоналитета. У свим понуђеним задацима присутно је тонално заокружење и могућност примене свих модулационих поступака.

Практикум из хармоније 2 – Модулације, Драгане Јовановић, садржи укупно 108 задатака. Последњу област чине *Решења* понуђених хармонских задатака. Ауторка не потписује сопствену хармонизацију већ пружа могућност корисницима *Практикума* да идентификацијом акордских склопова, начина везивања, примене алтерација, каденци и модулација, провере своје хармонско знање, прошире га и обогате.

Пример 18. Решење задатка бр. 90, страна 144.

90 *Allegretto, giusto*

Приказано је решење задатка бр. 90 – сопрана у такту 7/8, дефинисаног темпа и тоналитета (фис-мол). *Практикуми из хармоније 1 и 2* Драгане Јовановић на крају садрже списак коришћене *Литературе*.

„Рационално, занатски приђимо изучавању хармонских 'законитости', а истовремено задржимо (или унесимо – уколико је у раскораку времена изгубљено) 'оно мало душе' и музикалности, који су неопходни 'зачини' прихватању музике. То се односи на сваког конзумента музике, а поготово на будуће професионалце, ученике и студенте музике“ (Jovanović, 2009a:5).

АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП ЗБИРКАМА ЗАДАТАКА И ВЕЖБИ ЗА ПРАКТИЧНУ ХАРМОНИЗАЦИЈУ НА ИНСТРУМЕНТУ

Практична хармонизација на инструменту, свирање на инструменту, свирање на клавиру, хармонија на клавиру, део су широко примењиваних и, у хармонској теорији и пракси, препознатљивих термилошких одредница чији је заједнички именитељ техника (вештина) трансфера теоријског и практичног хармонског знања на инструмент. Покретачи наведених практичних активности инсистирају на музикалности, интелигенцији, упорности, вежбању и креативности.

У уџбеницима већине савремених аутора истиче се да „хармонију треба схватити као живу компоненту музике, а не сувопарну теоријску дисциплину“ (Živković, 2004), а хармонизовање мелодије главним циљем науке о хармонији“ (Živković, 2014), чиме је наглашена важност развијања хармонско-мелодијско-ритмичке фантазије (Васиљевић, 2003).

Циљ стицања вештине практичне хармонизације на инструменту је да се логика хармонског мишљења примени на практично извођење на инструменту. Почев од свирања каденци, модулација, дидактичких задатака у виду шифрираних басова, контурних двогласа, посебно сопрана – до композиција са присуством модулација и хармонизације дечијих песмица као и цитата из уметничке музичке литературе (Čuperjani i Veljović, 2009). „Свирање хармоније на клавиру је поступак преко којег се долази до значајних резултата у усвајању знања. Са друге стране, то може бити и један од циљева, уколико се знање и вештина представља инструменталним, интерпретаторским путем. На тај начин се и стечено знање креће ка стварању самосталних композиција (Belković, 2009).

Збирке задатака и вежби за практичну хармонизацију на инструменту као скуп одабраних ауторских мелодија, али и мелодија преузетих из богате литературе стваралаца из различитих стилских епоха представљају један корак до комплетније реализације наставног процеса предмета Хармонија.

ГЕНЕРАЛБАС – Збирка хорала и малих инструменталних комада за вежбање у свирању генералбаса

На иницијативу и у редакцији стручног одбора студентске омладине Музичке академије у Београду, објављен је *Генералбас* – Збирка хорала и малих инструменталних комада за вежбање у свирању генералбаса (1948).¹³⁴ По речима Миленка Живковића, приређивача, свирање обележеног баса – генералбаса, представља допунски предмет Науке о хармонији у тренутку овладавања дијатонским и простијим хроматским модулацијама.¹³⁵ Као материја намењена студентима Музичке академије, збирка садржи избор протестантских хорала из уџбеника Грабнера¹³⁶ и Римана.¹³⁷

¹³⁴ „Издавање овог приручника, тако потребног студентима музике, омогућено је свестраном подршком Министарства просвете Народне Републике Србије, као и сарадњом ректора Државне музичке академије у Београду Михаила Вукдраговића и професора Миленка Живковића, који је извршио избор хорала и инструменталних комада. Стручни одбор актива Народне студентске омладине Музичке академије се захваљује на овој помоћи“ (Generalbas, 1992: 5).

¹³⁵ Генералбас (eng. *Thorough-bass, figured-bass*; fran. *Basse continue, basse chiffree*; nem. *Generalbass, bezifferter Bass*; ital. *Basso continuo*) – бројевима обележени бас, јавља се у Италији крајем XVI века као начин скраћеног бележења хармонског тока. Одржава се до краја XVIII века, као једна од успешних метода у учењу хармоније. Многи уџбеници за свирање генералбаса су често служили као први, основни уџбеници хармоније (Науке о хармонији). Прва писана упутства за свирање генералбаса потичу с почетка XVII века. Њихови аутори су Виадана (Viadana): *12 avertimenti* (12 упутстава) у предговору збирци *Cento Concerti ecclesiastici* (1602); Агацари (Agazzari): *traktat Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel conserto* (1607); Преторијус (Praetorius): *Syntagma Musicum, III* (1619). Значајна дела и уџбенике у свирању генералбаса написали су: Пена (Penna): *Li Fundamenti per suonare l'organo sopra la parte* (1672); Сен Ламберт (Saint-Lambert): *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments* (1707); Хајнихен (Heinichen): *Der General-Bass in der Composition* (1728); Марбург: *Handbuch bey dem Generalbasse* (1755); Ђеминиани (Geminiani): *The Art of Accompaniment* (1755); К. Ф. Е. Бак (Bach, C. Ph. E.): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen: Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompanement und der freyen Fantasie abgehandelt wird* (1762); Телеман (Telemann): *Singe-, Spiel- und Generalbass-übungen* (1733–34); Хес (Hesse): *Kurse, doch hinlängliche Anweisung zum Generalbass* (1776); Бослер (Bossler): *Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier* (1789).

¹³⁶ Грабнер: *Generalbass-übungen–Generalbaßübungen als Anleitung zum Continuospiel und freien Improvisieren in drei Lehrgängen [...] mit 43 Originalsätzen der Generalbaßliteratur* (1936).

¹³⁷ Риман: *Generalbassspiel* (1917).

Миленко Живковић, у ауторском уџбенику, указује на појаву и значај генералбаса. „Око 1600. године почела се развијати међу италијанским органистима посебна репродуктивна уметност под именом *свирање генералбаса*. Она се састојала у томе, што су органисти на основу задатог баса са обележеним арапским бројевима импровизовали акордску пратњу (са већом или мањом употребом фигурација) и тако хармонски потпомагали извођење вокалне или инструменталне мелодије“ (Живковић, 1953:313). Начин обележавања генералбаса (уз минималне измене) се задржао до данашњих дана.

Генералбас – Збирка хорала и малих инструменталних комада за вежбање у свирању генералбаса (1948) је састављена из 55 одабраних протестантских хорала и 14 инструменталних комада (укупно 69 примера). Одабрани примери са бројевима од 1–7, 9, 15, 36, 40, 41, 43–48, 55, 56–63 преузети су из уџбеника Грабнера, док су остали примери део Римановог уџбеника (Generalbas, 1992). Сви, настави прилагођени, примери дати су у јединственом формату – двогласној поставци коју чине сопран и бас обликујући контурни двоглас. Обележени и необележени примери генералбаса намењени су извођењу на клавиру или хармонијуму. Приређивач препоручује примену правила строгог хармонског става у постављању и везивању акорада, вођењу гласова, разрешењу критичних тонова (вођице, септима, ноне, алтерације) и обликовању аутентичних и плагалних каденци.¹³⁸ Када, по речима приређивача, ученици и студенти у свирању генералбаса постигну довољну *окретност*, могу приступити транспозицији појединих вежби (Generalbas, 1992).

Године 1968. Дејан Деспић, Петар Озгијан и Властимир Перичић приступили су стручној ревизији збирке задатака за свирање генералбаса. „Ово издање Генералбаса разликује се од претходног у неколико појединости. Исправљене су неке запажене грешке; обележавање (шифровање) местимично је допуњено а местимично упрошћено – ради веће јасноће; редослед примера је унеколико измењен, како би боље одговарао захтевима прогресивности по тежини“ (Generalbas, 1992:7).

Генералбас – збирка хорала и малих инструменталних комада за вежбање у свирању састоји се из уводног дела (предговор, увод, напомена) и централног дела (мелодије са обележеним и необележеним басом и мали инструментални комади).

У *Напоменама* налазимо мноштво различитих, стручно изложених упозорења, препорука, као и креативних решења. Структура *Напомена* представља

¹³⁸ Приређивач збирке инсистира на примени потпуне аутентичне каденце ($II^6_5 - V - I$), карактеристичне за протестантски корал.

спој текста и допуњујућих дидактичких нотних примера, разврстаних у два дела. Општа упутства из првог дела обухватају широку палету практичних савета и понуђених решења значајних за трансфер стечених теоријских знања у вештину свирања обележеног баса – генералбаса. Препоручује се примена и примерено комбиновање свих слогова, као и тренутак њихове примене (за почетак задатка се препоручује уски слог). Важним упутствима се указују на правилно читање (тумачење) шифри – *шифрације*. Указује се на сложеније, проблемске моменте у току трајања појединих корала. Истиче се важност повезивања теоријске и практичне стране, удвајања тонова, примена различитих слогова приликом практичне реализације, инсистира се на памћењу карактеристичних акордских веза и забрањених паралелних кретања. Додатак у поступку презентовања *правих* решења приликом свирања обележеног баса – генералбаса, представља увођење кратких одредница: него, не, нити, или, а не, уместо. У другој целини унутар *Напомена* приређивач конкретно (по примерима и тактовима) скреће пажњу на могући проблем у вођењу гласова и удвајању тонова, као и начину везивања акорада.

Централна област збирке задатака за вежбање у свирању генералбаса подељена је у три дела.

Први део А. *Мелодије са обележеним басом*, састављен је из 48 хоралних мелодија именованих и неименованих аутора, као и мелодија преузетих из стваралаштва Ј. С. Баха. Хармонска проблематика у одабраним хоралима је постављена градирано – од једноставнијих до сложених.

Други део Б. *Мелодије са необележеним басом* изграђен је од 7 хоралних мелодија. Код необележених задатака препоручује се летимична анализа мелодије и одређивање потенцијалних каденци као тоналних упоришта, као и примена стилски оправданих хармонских средстава. Свирање (практична хармонизација на инструменту) малих инструменталних комада треба да омогући већи степен слободе у обликовању хармонског тока и примени елемената галантног стила (Generalbas, 1992).

Трећи део Ц. *Мали инструментални комади* садржи 14 краћих инструменталних композиција Телемана, Корелија (Corelli Arcangelo), Фишера, Алберта (Albert Heinrich), Хилера (Hiller Johann Adam), Кригера (Krieger Johann), Милера (Müller August Eberhard), *Сперонтеса* (Johann Sigismund Scholze, alias *Sperontes*), *Турка* (Türk Daniel Gottlieb) и Ф.Е. Баха. „У инструменталним примерима (бр.56 до краја) није потребно водити тако стриктно рачуна о линијама средњих гласова. Чак је и могућно – у комадима лакшег, лежернијег карак-

тера, живог плесног ритма – прећи према потреби у трогласни став, са само једним средњим гласом, уколико би покретљивост дисканта и баса отежавала доследно четворогласје (уосталом, «галантном стилу» и иначе боље одговара већа прозрачност тонског става!)” (Generalbas, 1992:16). Свирање одабраних малих инструменталних комада треба да пружи већи степен слободе у обликовању хармонског тока у примени хармонских елемената карактеристичних за галантни стил (Generalbas, 1992). Већина примера из збирке *Генералбас* су превасходно у тоналитетима са мањим бројем сталних предзнака (изузетак је корал бр. 31 у H-duru). Заступљени су тактови свих врста – од C до 12/8. Ритам промена хармоније варира. Завршни примери из свих делова збирке богатији су мелодијским и акордским фигурацијама, обртајима лествичних и алтерованих акорада и различитим начинима и средствима промене тоналитета.

Генералбас – збирка хорала и малих инструменталних комада за вежбање у свирању генералбаса представља потребан, у наставној пракси користан, стручно обликован материјал неопходан у процесу спајања стечених теоријских знања са конструисањем вештине практичне хармонизације на инструменту. Поједини, почетни, једноставнији примери из збирке део су наставног процеса предмета Хармонија у оквиру средњег музичког образовања.

Више од седам деценија практичног живота ове збирке показатељ је њене универзалности, прихватљивости у различитим образовним системима, нивоима техничких и технолошких достигнућа. И на крају, „свирање генералбаса је изразито практична дисциплина, у којој жива реч и – нарочито – практично демонстрирање на клавиру вреде далеко више но исцрпна објашњења” (Generalbas, 1992:7).

ХАРМОНИЈА НА КЛАВИРУ Пола Видала¹³⁹ и Нађе Буланже¹⁴⁰

Спајањем сопствених искустава са студијског боравка у Француској и детаљног упознавања са принципом озвучавања наставе хармоније, Мирјана Живковић је приредила (адаптирала) искуства Пола Видала и Нађе Буланже у збирку задатака за вежбање у свирању генералбаса, тј. шифрованог баса под називом *Хармонија на клавиру* (1978).¹⁴¹ Збирка је намењена првенствено студентима Факултета музичке уметности. Одабрани задаци из збирке могу послужити и ученицима средњих музичких школа у поступку вежбања у свирању генералбаса, ради потпунијег овладавања хармонским знањима и вештинама. По речима Мирјане Живковић, приређивача: „култура вођења гласова гради се упорним и дуготрајним радом на савладавању технике читања шифри, елементарног теоријског познавања хармоније, музикалности и инвентивности. Понуђени задаци смишљени су и груписани и методично воде ученике и студенте кроз неопходне елементе класичне и романтичне хармоније“ (Vidal i Boulanger, 1978). Изостављени су неки од алтерованих акорада хроматског типа. По речима приређивача, добро решење задатка подразумева, поред правилног везивања акорада, музикалну и с укусом вођену сопранску деоницу. Контрола мелодијске линије сопрана подразумева проналажење најбољег почетног положаја, правилно фразирање (каденцирање), хармонску и формалну анализу задатка. Такође, приређивач сматра корисним да се уз свирање певају солмизацијом поједини гласови (нарочито сопран), али и остали гласови – засебно и заједно, у групи (Vidal i Boulanger, 1978).

¹³⁹ Пол Видал (Paul Vidal, 1863–1931), француски композитор, диригент, дугогодишњи педагог хармоније на Париском конзерваторијуму. Стваралачком опусу Видала припадају композиције различитог жанра. Аутор је *Recueil de basses et chants donnés*, збирке вежби у свирању на инструменту.

¹⁴⁰ Нађа Буланже (Nadia J. Boulanger, 1887–1979), француска композиторка, пијанисткиња, оргуљашица, диригенткиња и педагошкиња у различитим музичким образовним институцијама. Као учесница значајних дешавања у музици XX века, Буланже је активно учествовала у образовању великог броја музичких уметника.

¹⁴¹ Стручну рецензију потписали су Властимир Перичић и Дејан Деспић, професори Факултета музичке уметности у Београду.

Збирка задатака *Хармонија на клавиру* је подељена на две области: 178 обележених басова *Пола Видала* и *Упутства из хармоније Нађе Буланже*. Начин шифровања је прилагођен тадашњој хармонској пракси, по узору на *Хармонију I и II* (скрипта) Властимира Перичића (Nagorni Petrov, 2015).

Прву област – 178 обележених басова *Пола Видала* чини десет независних, систематски осмишљених целина.

- Квинтакорди (29 задатака) – понуђени хармонски задаци садрже елементе дијатонике, дијатонске модулације, хроматску и скривену терцну сродност.
- Сектакорди (31) – обухватају различите начине везивања сектакорада са квинтакордима (и обрнуто), краће и дуже низове сектакорада датих у поступном низању и у скоковима. Присутни су и примери дијатонских и хроматских секвенци.
- Квартсектакорди (20). Поштујући правило употребе свих дотад понуђених акордских склопова и начина везивања, у овој групи задатака примењени су обртајни, скретнични, пролазни и задржични квартсектакорди.
- Умањени трозвук (14) – присуство умањеног трозвука на VII ступњу дура и мола, на II ступњу хармонског мола и молдура и свих заменика вантоналних доминанти уклопљено је у грађу интересантних задатака. Хроматика је све чешће присутна у структури задатих мелодија баса са задатим шифрама.
- Доминантни септакорд (28). Мали дурски септакорд на доминанти, IV ступњу мелодијског мола и свих вантоналних доминанти послужио је за обликовање маштовитих задатака. Осим очекиваних разрешења доминантног септакорда у основном облику и обртајима, аутор нам указује на могућност увођења хроматике и енхармоније.
- Споредни септакорди (15) – структурална шароликост септакорада и њихових обртаја на свим ступњевима дурско-молског тоналног система је уклопљена задатим шифрованим мелодијама басова. Ове задатке красе и бројне секвенце са споредним септакордима (секвенцакордима).
- Доминантни нонакорд (9) – осим у функцији доминанте тоналитета, могућности великог и малог нонакорда представљене су у оквиру вантоналних доминанти, секвенци: присутни су различити обртаји уз различит третман ноне као новог критичног тона. У понуђеним задацима доминира широк слог.

- Полуумањени вођични септакорд (8) – као један од септакорада доминантне функције на VII ступњу дура сагледан је кроз различите могућности његових обртаја и начина везивања. У задацима је употребљен и акорд исте грађе – субдоминантни септакорд на II ступњу мола и молдура.
- Умањени септакорд (18). Не случајно последњи, умањени септакорд (VII ступањ молдура и мола, акорд у улози заменика вантоналних доминанти за све консонантне квинтакорде тоналитета) својом многостраношћу омогућава прелаз на поље хроматике и енхармонске модулације, секвенци, скретничних, пролазних и задржичних хармонија.

Вежбања (6). Завршна вежбања обухватају укупно градиво дијатонике, хроматике и енхармоније, ванакордских тонова, педалних тонова и појаву троструких задржица на тоници тоналитета.

У приређеним задацима Пола Видала налазе се и примери дужег трајања: бр.178: 81 такт, 2/4 такт; бр.104: 72 такта, 3/2; бр.44, 45, 55: 66 тактова, 4/2 такт. Задаци су у различитим почетним тоналитетима – до пет сталних предзнака (бр.173, Дес-дур), врсте такта (2/4, 3/4, C, 6/4, 9/4, 12/4, 3/2, 4/2).

Пример 19. Један од дужих, сложенијих хармонских задатака обележеног баса, страна 73.

Другу област збирке задатака *Хармонија на клавиру чине Упутства из хармоније по Нађи Буланже*.

- Први део упутстава обухвата мноштво примера везивања главних и споредних квинтакорада у обликовању потпуно аутентичне, аутентичне и плагалне каденце у дуру, хармонском, мелодијском и природном молу.
- Други део чине секстакорди (детаљне опште напомене и конкретни примери). Маштовити и искусан аутор Упутстава... детаљно тумачи кретање басовске деонице: за пола степена навише и наниже, до суседног ступња, за терцу, за кварту. Ауторка указује и на велике могућности статичне деонице баса.
- Трећи део чине Квартсекстакорди, њихов начин употребе и реализација која зависи од конкретне анализе. Посматрајући квартсекстакорд као резултат вишеструког мелодијског орнаментирања, ауторка посебно скреће пажњу на квартсекстакорд као задржичну, скретничну и пролазну формацију.
- Четврти део чини Доминантни септакорд, класични начин разрешења

у акорде тоничне функције (I, VI) и IV₆. Многостраност малог дурског септакорда представљена је низом веза акорада поменутог склопа у функцији различитих вантоналних доминанти у дуру и молу. Лепоту ове области представља и присуство малог броја интересантних хармонских обрта узетих из стваралаштва композитора различитих стилских епоха: Рамоа, Бетовена, Шумана (Schumann), Франка (César Franck), Шабријеа (Emmanuel Chabrier), указујући на сву лепоту и различитост примене овог акорда. Велике могућности енхармонске трансформације малог дурског септакорда такође су опширно приказане кроз примере из свакодневне хармонске праксе, али и кроз карактеристичне примере из литературе.

Последњи део представља могућности умањеног септакорда – акорда симетричне структуре који настаје наслојавањем малих терци, присутног у структури дурско-молског тоналног система на VII вођичном ступњу, али и у систему проширеног тоналитета као заменика вантоналних доминанти за све консонантне квинтакорде.

Ауторка приказује и могућности енхармонске трансформације умањеног септакорда и његову конкретну применљивост у реалној хармонској пракси.

Свест о важности увежбавања вештине практичне хармонизације на инструменту на примерима преузетим из педагошке литературе Нађе Буланже и Пола Видала, а у избору Мирјане Живковић, не смањује се до данашњег дана.¹⁴² Педагошка реалност, о којој је писала и сама Мирјана Живковић, приређивач, указује на недовољно прихватање примера из ове збирке у наставној пракси. Неки од разлога могу се препознати у дужини трајања примера. То никако не умањује дидактички потенцијал збирке задатака *Хармонија на клавиру* Пола Видала и Нађе Буланже, приређивача Мирјане Живковић.

¹⁴² Нарцис Боне (Narcis Bonet), као истакнути музички уметник у различитим музичким институцијама, ученик и наследник Нађе Буланже, детаљно је приступио објављивању обједињених списа Пола Видала и Нађе Буланже под називом *Recueil de basses et chants donnés I, II* (2010). Осим оригиналних текстова и мелодија својих професора, Боне је приложио и сопствени избор ревидираних решења вежби. Објављена студија је преведена на више језика и приказује континуирани процес преноса теоријског знања у вештину практичне хармонизације на инструменту.

ХАРМОНИЈА НА ДИРКАМА Мирјане Живковић и Ивице Петковића¹⁴³

Збирка задатака и вежби *Хармонија на диркама* објављена је 2019. године у издању Креативног центра. Аутори збирке су Мирјана Живковић, дугогодишњи педагог различитих музичко-теоријских дисциплина, а нарочито предмета Хармонија у институцијама средњег и високог музичког образовања, ауторка великог броја јединица музичке инструктивне литературе, и Ивица Петковић, професор хармоније у средњој музичкој школи. Ову збирку можемо сматрати својеврсном лабудовом песмом наше композиторке и музичке теоретичарке (Medić, 2020).¹⁴⁴

Као потписница *Предговора*, Мирјана Живковић износи заједнички став аутора о сврси објављивања овако замишљене и обликоване збирке задатака и вежби: „Збирка задатака и вежби *Хармонија на диркама* има за циљ унапређивање знања из хармоније посредством праксе и професионално оспособљавање и наставника и ученика за креативнији приступ наставним садржајима овог предмета“ (Živković i Petković, 2019:5). Као врсни познавалац стања у домаћем музичком школству и вишегодишњи актер наставе предмета Хармонија у институцијама средњег и високог музичког образовања, ауторка износи став да „преовладавају теоријски начин предавања хармоније, учење правила, шематска израда задатака, а да се запоставља естетска страна мелодије као водиле музичког тока, а посебно развој хармонског слуха, иако је хармонија у својој суштини дубоко повезана са звучном праксом“ (Živković i

¹⁴³ Ивица Петковић (1967) је дипломирао оргуље на Факултету музичке уметности у Београду 1992. године. Последње године студија био је ангажован као демонстратор у настави предмета оргуље и клавир. Мајсторски курс, односно концертну академију, завршио је 1989. године у Новом Саду. Одржао је више концерата у Београду и градовима широм Војводине. Од 1992. године ради у Средњој музичкој школи *Станислав Бинички* у Лесковцу, у настави предмета Хармонија. Био је аутор и водитељ циклуса од 10 емисија озбиљне музике *Музика кроз векове* на ТВ Лесковац. Са професорком Мирјаном Живковић био је аутор и реализатор акредитованог семинара *Хармонија на клавиру*.

¹⁴⁴ Стручну рецензију збирке задатака и вежби *Хармонија на диркама* потписале су: др Јелена Михајловић Марковић, доценткиња Факултета музичке уметности у Београду и мр Слађана Стојановић, професорка Музичке школе у Пожаревцу.

Petković, 2019:5). Предвиђен као допунски приручник уз референтни уџбеник Мирјане Живковић (2001), *Хармонија на диркама* у потпуности прати садржаје предвиђене наставним планом и програмом.¹⁴⁵

Аутори сматрају корисном употребу Збирке задатака и вежби у репетиторијуму хармоније, а у изузетним случајевима и раније. *Хармонија на диркама* прати динамику наставног предмета Хармонија и верификованог наставног плана и програма.¹⁴⁶ Обухваћено је наставно градиво од почетних елемената поставке и везивања трозвука у четворогласни хармонски став, до обликовања модулационих периода у блиске тоналитете и примену правила дијатонског модулирања у тоналитете прве групе сродства и паралелне тоналитете.

У процесу осмишљавања и обликовања збирке задатака и вежби *Хармонија на диркама*, аутори су издвојили велики број сопствених, у пракси проверених, задатака и вежби. Квалитету збирке доприносе и одабрани примери преузети из богатог педагошког искуства Видала и Буланже,¹⁴⁷ Абизове¹⁴⁸ и Максимова.¹⁴⁹ Посебна пажња посвећена је кратким формама дидактичко-методичке апаратуре: питања, запазити, важна напомена, пажња, напомена, подсећамо. Одликује их концизност, формулисање проблема и предлог конкретног начина превазилажења (решавања).

Збирка задатака и вежби *Хармонија на диркама* аутора Мирјане Живковић и Ивице Петковић састављена је из следећих поглавља:

- Квинтакорди, каденце;
- Сектакорди;

¹⁴⁵ Само годину дана по објављивању *Хармоније на диркама*, дошло је до објављивања новог наставног плана и програма – Плана и програма наставе и учења за средњу музичку школу (Prosvetni glasnik br.8/20). Промене у новом школском документу ће иницирати и објављивање новог уџбеника из хармоније.

¹⁴⁶ У време објављивања збирке *Хармонија на диркама* аутора Мирјане Живковић и Ивице Петковића, био је актуелан вишегодишњи наставни план и програм (Prosvetni glasnik, 1996). Аутори се већ у уводним напоменама поглавља *Квинтакорди, каденце* позивају на референтни уџбеник Мирјане Живковић *Хармонија* за II разред средње музичке школе, и препоручују конкретне вежбе и задатке за свирање.

¹⁴⁷ Понуђени задаци преузети су из збирке *Хармонија на клавиру*: бр. 7, 8 и 9 у поглављу *Квинтакорди, каденце* (стр.13); бр. 20 и 21 у поглављу *Сектакорди*, (стр.28-29); вежбе бр. 7 и 8 у поглављу *Ванакордски тонови* (стр. 66).

¹⁴⁸ Задатак је у форми шифрованог контурног двогласа (стр.94-95). Интересантан је каденцирајући квартсектакорд на доминантни Де-молдура у чијем склопу је и основни облик доминантног нонакорда.

¹⁴⁹ Понуђени примери у клавирској фактури преузети су из приручника *Вежбања из хармоније на клавиру*: бр.1, 2, 3 и 4 у поглављу *Сектакорди* (стр. 24); пример бр. 3 и 4 у поглављу *Септакорд II ступња* (стр. 50).

- Квартсекстакорди;
- Доминантни септакорд;
- Септакорд II ступња;
- Вођични септакорд;
- Ванакордски тонови;
- Доминантни нонакорд;
- Споредни септакорди;
- Доминантина доминанта и њен заменик;
- Наполитански секстакорд;
- Вантоналне доминанте и њихови заменици;
- Модулације.

Завршницу збирке чини *Додатак, Регистар примера из музичке литературе и Списак коришћене литературе*.

Материја је у поглављима распоређена на, за ауторе очекиван, систематичан начин. Свако поглавље почиње уводним напоменама, наставља вежбама у клавирској фактури, примерима из литературе, задацима и ритмичко-хармонским шемама. Карактеристику Збирке задатака и вежби *Хармонија на диркама* аутора Мирјане Живковић и Ивице Петковића представља јасно дефинисана, препоручена методологија: шифровање,¹⁵⁰ свирање у назначеном тоналитету, транспоноване у изабрани тоналитет.

Уводне напомене се налазе на почетку свих поглавља. У њима аутори сажето, и прецизно припремају кориснике за наставну област, позивајући се на преузимање методских упутстава из референтног уџбеника из хармоније.¹⁵¹ У склопу првог поглавља *Квинтакорди, каденце*, аутори износе основна методска упутства, применљива за сва наредна поглавља. Аутори указују на неопходност константног шифровања (обележавања) хармонског тока. Наглашена је улога наставника као медијатора. Очекује се његова инвентивност, нарочито приликом одабира транспонујућег тоналитета – по речима аутора – наизменично тоналитета са повисилицама и снизилицама. Истиче се важност спорог свирања вежби, ритмички прецизног и уједначеног (Живковић, 2006). „Током свирања стално се мора повезивати мелодија с хармонијом, чему помаже индивидуално певање горњег гласа

¹⁵⁰ Аутори се користе словним (функционалним) начином шифровања.

¹⁵¹ Референтни уџбеник из хармоније је: *Хармонија* за II разред средње музике школе и *Хармонија* за III и IV разред средње музичке школе ауторке Мирјане Живковић (2004).

уз свирање; при поновљеном свирању ученик треба да пева унутрашње гласове. Рад ће освежити четворогласно (групно) певање већег броја вежби, уз свирање или без помоћи клавира“ (Živković i Petković, 2019:7). У уводним напоменама поглавља *Ванакордски тонови* аутори уводе стилске елементе – у овом случају информативног карактера. „Као подстрек за ширу примену ванакордских тонова за клавиром нека послужи информација да се у периоду барока од извођача очекивало да импровизују и украшавају мелодијске линије, нарочито у ставовима спорог темпа, тако да два извођења никада нису била иста. Мелодијски украси у барокној музици припадали су дијатоници; тек касније, у периоду класике и романтизма, хроматика уноси промене у музички израз и стил“ (Živković i Petković, 2019:63). У последњем поглављу *Модулације* понуђене су опширније опште напомене. Схватајући важност опрезног приступа новој, сложеној проблематици дијатонског модулирања у блиске тоналитете,¹⁵² аутори крећу корак даље, и корисницима презентују примере који одступају од блиских тоналитета, а могу бити део широко схваћеног и препознатог методског поступка. Вежбама за дијатонску модулацију у тоналитете прве групе (тоналитети првог квинтног сродства и паралелни тоналитет) придружују се и вежбе из дура у тоналитет молске субдоминанте и из мола у тоналитет дурске доминанте. Аутори прилажу вежбе за свирање дијатонског модулирања из дура у тоналитет молске субдоминанте (Це-дур, еф-мол) и из мола у тоналитет дурске доминанте (а-мол, Е-дур) – четвртоквинтно сродство, као варијанте модулација у тоналитете првог квинтног сродства (Це-дур, Еф-дур, и а-мол, е-мол). У општим напоменама сугерише се и могућност комбиноване примене вежби са циљем креативног приступа свирању модулирајућих реченица и/или периода (Živković i Petković, 2019). У истом поглављу налази се и методско упутство прилагођено обликовању модулирајућих периода. Свест о важности правилног постављања важних – незаменљивих функционалних, мелодијских, естетских, обликотворних елемената у поступку изградње краће или дуже музичко-формале целине, испољила се прецизним методским упутствима искусних педагога. Препоручује се систематизација и трансфер досадашњих теоријских и практичних знања на инструменту. Инсистира се на обликовању реченица и/или периода, истицању водеће мелодијске линије и кулминационог тона, препознавању једног од могућих момената

¹⁵² Аутори се свесно ограђују од примене различитих вежби за свирање на клавиру које обухватају и удаљене тоналитете, истичући да у класичној традицији малих форми (реченица и периода) не наилазимо на примену принципа дијатонског модулирања у удаљене тоналитете.

презначања, потврди циљног тоналитета уочавањем мелодијско-функционалних пунктова (терце тонике, субдоминанте и доминанте (вођице тоналитета), као и обликовање завршне каденце са каденцирајућим квартсекстакордом на доминанти циљног тоналитета).

Вежбе (117) представљају дидактички хармонски модел у четворогласном хорском ставу, реченичне и периодичне грађе, чиме се код ученика развија свест о конструктивној улози хармоније. Препорука аутора обухвата анализирање и свирање сваког модела, затим транспоноване у задати тоналитет, мелодијско и хармонско меморисање. Сви дидактички примери су у Це-дуру и алтернативном, истоименом молу. Унутар вежби приметна је дидактичко-методичка апаратура којом су обухваћена питања, пажња, напомена у форми језгровитих упозорења.

Примери у *клавирској фактури* (46) пружају конкретне, у литератури присутне и препознатљиве, практичне моделе којима се постиже сигурност, сналажљивост, ослобађа од устаљених принципа обликовања хармонског тока, развија инвентивност и потенцијална креативност.¹⁵³ Аутори дефинишу кораке у овладавању вештином свирања краћих и дужих примера у *клавирској фактури*: анализа, свирање примера у задатом тоналитету, транспозиција у дефинисани тоналитет, ређе формална анализа (почев од II септакорда) и меморисање модела. Интересантан пример транспозиције понуђен је на моделу секвенце (бр.4 и 5, стр.57). Двотактни модел секвенце из примера бр.5 обухвата узлазно разлагање свих тонова умањеног септакорда на VII ступњу е-мола и разрешење у потпуну тонику. Таласаста контура преноси се из леве у деоницу десне руке. Препорученом транспозицијом модела секвенце у бе-мол, цис-мол и ге-мол, аутори подсећају на многостраност умањеног септакорда и потенцијалну енхармонску замену тонова (једног и/или два) у његовој структури: дис (ес) – фис (гес) – а – це (хис). Истиче се „да је умањени септакорд VII ступња звучно подударан у свим наведеним тоналитетима“ (Živković i Petković, 2019:57). Овим практичним поступком, звучно верификованим, извршена је благовремена, ненаметљива припрема енхармонске модулације помоћу умањеног септакорда.

Две последње области у збирци *Хармонија на диркама* аутора Мирјане Живковић и Ивице Петковића доносе потенцијално виши ниво инвентивности у реализацији вежбања примера у *клавирској фактури*. Пример је написан у строгом четворогласном ставу (бр. 1а, стр. 90), у Е-дуру, такту 2/4. Потребно је реализовати хармонску и формалну анализу, одсвирати, и

¹⁵³ У поглављу о споредним септакордима су изостављени примери у *клавирској фактури*.

коначно исти хармонски ток свирати у клавирској фактури по препорученим моделима а1 и а2.

Пример 20. Период у строгом четворогласном ставу и два могућа модела практичне хармонизације на инструменту, страна 90.



Модели а1 и а2 су у различитим, измењеним тактовима (6/8 и C). У моделима су понуђена два начина (модела) обликовања клавирске фактуре у којима је деоница леве руке статична. Деоница десне руке на различите начине разлаже акордске тонове прилагођене клавирској фактури. Следећи пример (бр.2, стр.90) кориснике збирке наводи на супротни поступак: устаљена анализа и свирање одабраног примера у клавирској фактури потребно је трансформисати у строги четворогласни став.

Примери из литературе (57) представљају мост између садржаја предмета Хармонија и одабране примере из стваралаштва аутора различитих стилских епоха и жанрова – од Баха до Чајковског. У првом поглављу (квинтакорди, каденце) приказан је и једини пример аутора са наших простора. Химном Србије *Боже правде* Даворина Јенка приказане су могућности везивања лествичних квинтакорада и обликовања каденци (стр.11). Одабиром интересантних фрагмената из стваралаштва композитора различитих стилских епоха аутори збирке *Хармонија на диркама* свесно антиципирају наставне садржаје, чиме уносе дух креативне провокације који код појединих ученика може да изазове позитивне реакције.

У Збирци задатака и вежби *Хармонија на диркама* аутора Мирјане Живковић и Ивице Петковића налази се обимна област *Задаци* (183), којом су обухваћене задате мелодије обележеног баса, обележеног и необележеног сопрана, обележеног и необележеног контурног двогласа. Аутори су понудили и варијанту задатка као необележеног контурног двогласа са четвороглас-

ном поставком свих гласова у првом такту. Започети задатак је модел кога треба дословно спроводити у писменој хармонизацији задатог примера и практичној хармонизацији на инструменту (поглавље *ванакордски тонови*; задаци број 6, 7 и 8 на страни 74).

Звездица у склопу задате мелодије сопрана и контурног двогласа својеврстан је алат у конкретизовању хармонског проблема и дефинисању оптималног тренутка његове примене. За мали број хармонских задатака аутори су понудили решења – урађене задатке (поглавље *квартсектакорди*; решење задатака бр. 4 и 8 на страни 36). Препоручује се исписивање шифре, одређивање функције акорада, свирање решеног задатка а затим и саме задате шифроване мелодије баса.¹⁵⁴

Представљајући велики број различито конципираних задатака, аутори Живковић и Петковић корисницима предлажу модалитете фигурирања хармонског модела, прилагођено средњошколском узрасту (поглавље *Ванакордски тонови*, стр. 71–73). Прво је понуђен једноставан задатак периодичне грађе у четвогласном хармонском ставу. Хармонски ток обухвата основне облике и обртаје акорада на T, S, II и D Де-дура у алабреве такту (задатак бр.1). Процес фигурирања хармонског модела достиже прогресију. Једноставни хармонски ток је у наредним примерима обogaћен и вариран на различите начине применом фигуративних тонова. Активирањем фигуративних тонова долази до образовања комплементарног ритма (пример 1а), покретљивије водеће мелодије (1б), убрзања мелодијског тока водеће мелодије, покрета у деоници доњег гласа по тоновима разложеног акорда (1ц), промене такта – 6/8, трогласа, дефинисања водеће улоге дискантне деонице и увођење новог ритмичког покрета (1д). Аутори истичу „да се на почетку сваког наведеног примера за фигурирање хармонског модела налази мотив који се доследно развија, што је услов за складно обликовање музичких реченица и периода“ (Živković i Petković, 2019:72). Карактеристику свих примера представља присуство лука као креатора фразе и констуктивног фактора.

Ритмичко-хармонске шеме (48) представљају графички приказ хармонских задатака у којима су назначени различити, неопходни елементи у

¹⁵⁴ Слично решење задатка налазимо и на стр.29 (поглавље *Сектакорди*). Задата шифрована мелодија баса бр.20 (стр.28) преузета је из збирке *Хармонија на клавиру* Пола Видала и Нађе Буланже. Обухваћена је тематика свих лествичних квинтакорада и сектакорада. У интересу лепше, певљиве мелодије, аутори често исписују оптималне положаје и слоге акорада. Решење задатка бр.7 (поглавље *Квинтакорди, каденце*) дато је на стр.15. Аутори представљају два начина хармонизације који обухватају различите почетне положаје и слоге и начине везивања акорада.

процесу обликовања четворогласног хармонског става: такт, тоналитет, хармонски ритам (трајање једног акорда изражено нотном вредности), положај и слог почетног акорда (средишњег, каденцирајућег, завршног). Испод нотних вредности исписана је функција (ступањ), шифра акорда, тренутак презначења и нови тоналитет. Изнад нотних вредности назначен је положаја акорда у циљу оптималне хармонизације задате ритмичко-хармонске шеме. Пре свирања је потребно установити облик задатка. У поглављу о вођичном септакорду, аутори прибегавају кратком подсећању на неопходне поступке у току претварања задате ритмичко-хармонске шеме у четворогласни хорски став.

У оквиру неких поглавља аутори препоручују примену ритмичко-хармонских шема из референтног уџбеника ауторке Живковић.¹⁵⁵

Пример 21. Мелодијско-ритмичко-хармонска модулирајућа шема, страна 126.

2.

3.

4.

5.

¹⁵⁵ Ритмичко-хармонске шеме нису понуђене у поглављима Ванакордски тонови и Споредни септакорди.

6. 3s. 8u. 4s.
g: t D t s k⁴ D VI II³ k⁴ D— t D— t 6 6 4 3 6 4 3 4 3
c: d II — DD k D t

7. 3u. 3m. 3u. 6m.
cis: t — D³ t Ds s Ds s t D⁵ t — VII^s s 6 4 3 6 4 3 6 4 7
A: VI II — VII^d K D T

Сваки од понуђених задатака садржи све неопходне информације аутора: такт, дефинисан почетни и циљни тоналитет са јасним моментом призначења и начина модулирања, положај и слог почетног акорда (тренутак евентуалне измене), обележен хармонски ток (лествични и алтеровани акорди у назначеним обртајима).

Додатак је састављен из 26 одабраних фрагмената из клавирског опуса композитора барока, класицизма и романтизма. Аутори су у оквиру додатка понудили примере интересантних модулација и слободније примене ванакордских тонова објашњених у референтном уџбенику Мирјане Живковић који нису обухваћени захтевима унутар збирке *Хармонија на диркама*. Одабраним примерима из музичке литературе представљене су и појашњене каденце, ванакордски тонови (вишеструка антиципација, богато фигурирање), педал, дијатонске и хроматске варијанте акорада из групе вантоналних доминанти и заменика, вантоналне субдоминанте и заменици, фригијски квинтакорд, наполитански секстакорд у функцији проширеног тоналитета али и као средство у процесу хроматског модулирања. Широка област промене тоналитета обухвата тонални скок, иступање, мутацију, модулацију преко унисона, дијатонску, хроматску и енхармонску модулацију.

Збирка задатака и вежби *Хармонија на диркама* аутора Мирјане Живковић и Ивице Петковића садржи *Регистар примера из музиче литературе* – 67 нотних примера – фрагмената из клавирског стваралаштва композитора различитих стилских епоха – од барока до романтизма.

Осмишљавањем и обликовањем збирке задатака и вежби у овладавању вештине практичне хармонизације на иструменту (свирање на клавиру), искусни педагози Мирјана Живковић и Ивица Петковић теже ка успостављању чврсте везе између теоријског знања и његове звучне рефлексije.

Из јасног, до детаља описаног методског кретања кроз више етапа у обједињавању теорије и звучне праксе, аутори спајају анализу (хармонску и формалну), наставно градиво предмета Хармонија, и успостављају корелацију са наставом предмета солфеђо, музичким облицима, клавиром, хором. Иако није замишљен као доследни пратилац референтног уџбеника из хармоније, збирка задатака и вежби *Хармонија на диркама* налази чврсто упориште у њему. Прелиставање ове збирке, и још више, свирање задатака и вежби по саветима и сугестијама аутора, наговештава да је реч о искусним педагозима предмета Хармонија, врсним познаваоцима клавирске технике и музичке литературе. Осим већ поменуте методичности, треба истаћи и систематичност, јасноћу у изражавању, могућност комбиновања свих наведених поступака у трајном овладавању вештином практичне хармонизације на инструменту. Обликовањем збирке задатака и вежби *Хармонија на диркама* аутори Живковић и Петковић су достигли зацртан циљ одабраних задатака и вежби препознат у успостављању природне везе између хармоније, мелодије, ритма и облика. „Надамо се да ће *Хармонија на диркама* бити од користи сваком професору хармоније који жели да унапреди свој начин рада, као и свим ученицима који желе да у потпуности овладају овом музичко-теоријском дисциплином“ (Živković i Petković, 2019:6).

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Процес описмењавања, образовања и васпитања, проналажења и уобличавања сопственог идентитета, као и рад на конструисању навика, знања и вештина, незамислив је без постојања различитих јединица уџбеничке литературе. Термин уџбеничка литература обухвата различите уџбеничке јединице, као облике основних и других дидактичких наставних средстава којима се доприноси успешној реализацији наставних садржаја (Ивић и сар., 2009).

У поступку осмишљавања и обликовања монографије издвојен је опсежан аналитички материјал којим је обухваћено 20 јединица уџбеничке литературе аутора и приређивача са наших простора – првенствено педагога предмета Хармонија на различитим нивоима музичког образовања, али и композитора, музиколога, етномузиколога, извођача. Осим ауторских текстова, анализирана су и одабрана издања која су преведена и прилагођена нашим наставним потребама (*Генералбас* (1948) приређивача Миленка Живковића и *Хармонија на клавиру* (1978) приређивача Мирјане Живковић). Процес обликовања уџбеничког фонда из хармоније на нашим просторима одвијао се у временском распону од скоро девет деценија – од настанка првог уџбеника из хармоније Милоја Милојевића (1934) до објављивања збирке задатака и вежби Мирјане Живковић и Ивице Петковића (2019).

Монографију *Аналитички приступ уџбеничкој литератури из хармоније*, између уводног дела и закључних разматрања, граде теоријски и аналитички део. Теоријским делом је обухваћен вишевековни, динамичан процес настанка и прогресије хармонске мисли. Историја развоја хармонске мисли указује на постојање четири теорије: учење о шифрованом басу, теорија о фундаменталном басу, теорија ступњева и теорија функција (Амон, 2006). Трагом сачуваних написа, може се приступити оригиналним идејама, истраживањима, трагањима Царлина и великог броја његових следбеника али и носилаца других и другачијих ставова. Промисљало се о акустичким појавама, темперацији, интервалима, акордима, тоналитету, функцијама, модусима,

дурско-молском тоналном систему...Аналитички део обједињава детаљни приказ структуре и садржаја различитих јединица уџбеничке литературе из хармоније домаћих аутора и приређивача.

Паралелно са развојем хармонске мисли, препознаје се намера и потреба за израдом различитих јединица уџбеничке литературе: уџбеника, приручника, практикума, трактата, скрипата, студија, теоријских курсева, збирки задатака и вежби. На врху дугог списка публикованих теоријских радова различитог карактера и садржаја налази се први уџбеник из хармоније Жан Филип Рамоа из 1722. године: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Наука о хармонији сведена на природне законе). Попис публикованих издања није и не може бити коначан, али је свакако слика једног времена, музичког образовања, улоге и значаја хармоније (Науке о хармонији) у континуираном образовном циклусу свих музичара.

Процес еволуције хармоније и хармонског језика, постојање великог уџбеничког потенцијала, као и институционализација музичког школства на различитим нивоима, неминовно и природно се преноси и на домаћу сцену.

Попис уџбеничких јединица из хармоније – уџбеника и скрипта домаћих аутора обухвата издања Милоја Милојевића, Миодрага Васиљевића, Миленка Живковића, Марка Тајчевића, Мирјане Живковић, Милутина Раденковића и Властимира Перичића. Анализа структуре наведених јединица уџбеничке литературе из хармоније указује на сличности и разлике у организацији основног текста, који је наративног (Васиљевић, Милојевић) и експозиторног карактера (Тајчевић, Живковић Мирјана, Раденковић и Перичић). Миленко Живковић у уџбеницима из 1946. и 1953. године спретно комбинује оба наведена начина излагања основног текста. Начин изражавања домаћих аутора уџбеничких издања одликује се језгровитошћу у излагању хармонске материје (кратке реченичне структуре), потребом и смислом за генерализацијом и систематизацијом података, усклађеном терминологијом, али и одређеним степеном архаизације (Милојевић, 1934).

Попис уџбеничке литературе из хармоније – практикума и збирки задатака и вежби, обухвата издања Миленка Живковића, Марка Тајчевића, Драгане Јовановић, Мирјане Живковић/Ивице Петковића и Наташе Нагорни Петров. Практикуми и збирке задатака су намењени писменој (писаној) изради хармонских задатака и практичној хармонизацији на инструменту (свирању на инструменту). Општу карактеристику ових, других, допунских дидактичких наставних средстава представља одабир интересантних, садржају предмета прилагођених задатака и вежби са циљем утврђивања теоријског знања,

стицању и развијању вештине практичне хармонизације. У њима се налазе и краћи текстуални делови, као и неопходна методичко-дидактичка упутства.

Све наведене, анализирани јединице уџбеничке литературе из хармоније домаћих аутора износе аутентичан став аутора. Неке од њих задржавају карактер самосталне, независне уџбеничке јединице (Милојевић, 1934; Васиљевић, 2003; Раденковић и Перичић, 1962; Перичић, 1972; Јовановић, 2009; Нагорни Петров, 2000, 2008). Посебан квалитет наше уџбеничке литературе из хармоније представљају двodelни, компатибилни уџбенички комплети. Имајући у виду да комбинација јединица уџбеничког комплета одражава природу и специфичност наставног предмета (Ивић и сар., 2009), комбинација прилагођена предмету хармонија је уџбеник и пратећа збирка задатака: Живковић Миленко (1946, 1947); Тајчевић (1972, 1966); Живковић Мирјана (2001, 2019).

Аналитички приступ уџбеничкој литератури из хармоније (Науке о хармонији) указује на висок степен подударности у начину и редоследу излагања наставних садржаја. Редослед наставних садржаја је подударан са садржајима представљеним у актуелним наставним (школским) програмима. Преовладава трodelна концепција уџбеника: дијатоника (диатоника), хроматика и енхармонија. Највећа одступања претрпела је област ванакордских тонова. Велика већина аутора у својим уџбеничким јединицама ванакордске тонове уводи у оквиру дијатонике (након трозвучних акорада терцне грађе, њихових обртаја и начина везивања). Проблематика ванакордских тонова може бити и део завршног излагања (Раденковић и Перичић, 1962). У свим анализираним јединицама уџбеничке литературе из хармоније доминира став о важности правовременог, чак 'раног' увођења ванакордских тонова.

Следећа, различито дефинисана и представљена хармонска тематика припада модулацијама. Дијатонска модулација се класификује, сходно актуелном наставном програму на принципима I, II, III и IV групе сродства (Перичић, 1972; Živković, 1996; Тајчевић, 1972). Промене тоналитета називају се дијатонском, мелодијском, хармонском модулацијом, модулацијом помоћу наpolitанског и лидијског трозвука – фригијска и лидијска модулација. Наведене модулације помоћу консонантних трозвука имају дијатонско презначење, а хроматски карактер (Васиљевић, 2003). Ауторка Јовановић се у својим приручницима позива на актуелни Наставни план и програм предмета Хармонија у средњим музичким школама и устаљени систем изучавања модулација, али своје хармонске задатке класификује кроз

11 области на интервалском принципу и смеру кретања као: модулације у тоналитете удаљене за чисту квинту навише и наниже; велику секунду навише и наниже; малу терцу навише и наниже; велику терцу навише и наниже; малу секунду навише и наниже; прекомерну кварту или умањену квинту (Јовановић, 2009). Ауторка напомиње да хармонизација појединих хармонских задатака пружа могућност слободно схваћених, логично вођених промена тоналитета – модулација, тоналних скокова, иступања, мутација (Јовановић, 2009).

Интересантну, квалитативну новину представља став појединих музичких стваралаца и педагога о увођењу дијатонске модулације као завршне наставне јединице области Дијатоника (Милојевић, 1934; Васиљевић, 2003). Комплетирање – обједињавање сродних наставних садржаја у заокружену целину представља природни, лакши и корисницима прихватљивији пут у поступку овладавања појединим хармонским садржајима.

Потреба за увођењем стилских елемената у традиционални начин изучавања хармоније започета је приказом адекватних примера из музичке литературе (Раденковић и Перичић, 1962; Živković, 1996, Живковић, 2001). Последњу област у уџбенику *Хармонија* Мирјане Живковић чини *Преглед развоја хармоније* – увод у стилистику хармоније. Рекапитулацијом карактеристичног дешавања у европској музици почев од XVII века, ауторка на разумљив начин приближава најбитнија дешавања у дугогодишњем процесу развоја хармонске мисли. Пружајући одабране примере из литературе композитора различитих стилских епоха (од Баха до Шенберга), представљен је кратки увид у национално стваралаштво европских народа, са освртом на нашу националну оријентацију и њене основне одлике (Živković, 1996, Живковић, 2001). За разлику од уџбеника у којима је наглашена или изражена стилска димензија хармоније, поједини уџбеници задржавају „класичну“ оријентацију (Тајчевић, 1972; Милојевић, 1934).

Специфичност хармонске педагогије огледа се и у приказу специфичних елемената својствених једном поднебљу, традицији и уношењу карактеристичних елемената у структуру композиција различитих жанрова и стилских епоха. Специфичан и детаљан приступ балканским ритмовима, као нашем карактеристичном локалном колориту, квалитетна су допуна систематски припремљеног и приређеног уџбеника Миодрага Васиљевића (2003). Обрађивање одговарајућих наставних јединица праћено је освртом на особине наших народних мелодија и елементе њихове хармонизације. Другачији, практични приступ елементима наше фолклорне тра-

диције дат је кроз приказ могућег хармонизовања народних мелодија за различите ансамбле (Живковић, 1946, 1953).

Саставни део сваког уџбеника представља и присуство конкретних компоненти структуралне и организационе природе (Ивић и сар., 2009). Њихово присуство, и још више, њихово циљано испољавање значајно доприносе квалитету сваког уџбеничког издања. Наведеним компонентама припадају резиме, табела, графикон, додатна објашњења, преглед садржаја, регистар појмова и аутора, помоћне таблице, списак коришћене литературе... Излагање предвиђене целине заокружава се *Резимеом* као сажетом рекапитулацијом у којој су истакнути најзначајнији елементи карактеристични за одређену хармонску проблематику (Перичић, 1972). Наставне области могу бити заокружене *Рекапитулацијом*, методски значајним завршним поступком у комплетној обради нове и понављању обрађене материје али и *Практичним упутствима* и *Напоменама*, чиме захтеви постају лакши и разумљивији (Živković, 1996). Новину представља увођење предвежби – начина практичне припреме за нову хармонску проблематику. Предвежбе се примењују приликом поставке теоријских појмова, али и израде хармонских задатака (Тајчевић, 1972; Јовановић, 2009). У Приручнику из хармоније, корисницима се презентује и CD са звучним илустрацијама хармонских задатака. Понуђена звучна решења задатака поверена су различитим инструментима и саставима: чембалу, оргуљама, електричном клавиру, хору, гудачком оркестру, дувачким саставима...Ауторка свесно избегава звук акустичног клавира, као најчешће звучне потпоре у току наставног процеса (Јовановић, 2009).

Интересантна је конструкција уџбеника Миодрага Васиљевића из 1943. године. Уочавајући значај структуралних компоненти које доприносе квалитету уџбеника, Васиљевић уноси велики број цртежа, који "дају графичку представу теорије. Нацртана су чак најзамршенија питања систематске хармоније. Унета су овде да олакшају учење, јер се лакше памти оно што се сазна преко два чула" (Васиљевић, 2003:6). Исти аутор даје систематски преглед примера по композиторима (српски, страни).

Посебну лепоту уџбеника представљају уводне напомене, задаци, вежбе у клавиранској фактури, примерима из литературе, ритмичко-хармонске шеме (Živković i Petković, 2019). Збирку задатака и вежби *Хармонија на диркама* наведених аутора представља јасно дефинисана, препоручена методологија: шифровање, свирање у назначеном тоналитету, транспоноване у изабрани тоналитет (Živković i Petković, 2019). Карактеристику наведе-

них уџбеничких издања представља учестала употреба напомена, упутстава, задатака, као кратких форми дидактичко-методичке апаратуре. Потреба за конкретизовањем захтева и детаљним појашњењем важних појава, појмова, правила и начина њихове конкретне примене, претворила се у важно и делотворно средство (алат).

Током вишедеценијског развоја хармонске мисли и упознавања са тековинама и променама у иностраној уџбеничкој литератури из хармоније, препознате су тенденције већег присуства ауторских дидактичких нотних примера, већи број стилски профилисаних примера из литературе, хармонских задатака. Самим тим је и хармонија полако мењала свој карактер и из теоријске прерасла у практичну – звуком представљену музичку дисциплину.

Пут до успостављања домаће, општеприхваћене стручне терминологије водио је преко почетног преузимања стране, најчешће германске терминологије и постепеног претапања. Начин обележавања (шифровања) је такође прошао еволутивном путањом.

Ритам објављивања уџбеника из хармоније подудара се променама у наставним плановима и програмима. Последње промене десиле су се 2020. године када је објављен је нови План и програм наставе и учења за средње музичке школе (Prosветni glasnik br.8/20). У ишчекивању новог, плану и програму прилагођеног уџбеника из хармоније, референтним уџбеником се сматра уџбеник Мирјане Живковић (2001).

Попис аутора и приређивача различитих јединица уџбеничке литературе из хармоније (Науке о хармонији), и аналитички приступ публикованим јединицама уџбеничке литературе из хармоније на домаћем издавачком тржишту у временском распону од 1934. до 2019. године, пружа један од углова гледања на традицију, али и сагледавање тренутног стања и квалитета образовног система и предмета Хармонија у њему. Аналитички приказ треба да представља подстицај будућим ауторима и приређивачима да активније приступе процесу осмишљавања и израде различитих јединица уџбеничке литературе из хармоније.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, М. (2008). Стручна анализа књиге (уџбеника) Наука о хармонији Милоја Милојевића по Louis-Thuille-у. У: Каран Гордана (Ур.). *Зборник радова Десетог педагошког форума*. Београд: Факултет музичке уметности, стр. 167–180.
- Антић, С. (2009). Савремена схватања уџбеника – последице на конструкцију и мерила квалитета. *Иновација у настави – часопис за савремену наставу*. XXII(4), стр. 25–39.
- Amon, R. (2006). *Lexikon der Harmonielehre*. Wien & München: Doblinger & Metzler.
- Belković, M. (2009). Metodčki postupci u nastavi harmonije. *THEORIE*, godina XI, broj 11. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, str. 10–11.
- Bernstein, D. W. (2008). Nineteenth – century harmonic theory: the Austro – German legacy, In Thomas Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Mestern Music theory*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 778–811.
- Бојовић, Ж. (2003). Теорије учења и уџбеник. *Педагогија*, бр. 3–4. Београд: Педагошко друштво Србије, стр. 72–85.
- Бојовић, Ж. (2010). Функционалност уџбеничког садржаја у развоју естетске културе ученика. *Педагошка стварност*, год. LVI, бр. 3–4. Нови Сад: Педагошко друштво Војводине, стр. 239–257.
- Васиљевић, З. (2000): *Рат за српску музичку писменост – Од Милука до Мокрањца*. Београд: Просвета.
- Vasiljević, Z. i M. Miljković (2002). *Od frule do kaligrafije*. Beograd: Štamparija Ražnatović.
- Васиљевић, М. (2003). *Наука о хармонији*, Београд: ЗУНС.
- Vidal, P. & Boulanger, N. (1978). *Harmonija na klaviru*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Вилотијевић, М. (1999). *Дидактика – организација наставе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Учитељски факултет.

- Вихорева, Т. Г. (2016). *Методическое рекомендации по гармонии*. Волгоград: Волгоградская консерватория.
- Влаховић, Б. (2001). *Путеви иновација у образовању – Тражење новог образовања*. Београд: Стручна књига: Едука.
- Generalbas (1992). *Zbirka horala i malih instrumentalnih komada za vežbanje u sviranju generalbasa* (treće, prerađeno izdanje). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
- Devčić, N. (1975): *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga.
- Despić, D. (1971). *Teorija tonaliteta*. Beograd: Umetnička akademija.
- Despić, D. (1987). *Harmonska analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Despić, D. (1989). *Kontrast tonalita*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Деспић, Д. (1993). Разговор са Властимиром Перичићем. *Нови звук*, 2. стр. 5–11.
- Деспић, Д. (2000). Уз стогодишњицу рођења Марка Тајчевића, Мајстор хорског звука и хармоније. Београд: *Нови Звук*, бр. 15, стр. 45–59.
- Despić, D. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom* (drugo izdanje). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Dodik, S. (2017): *Nauka o harmoniji – razvoj teorija i metoda analitičkog istraživanja. Vlado S. Milošević – etnomuzikolog, kompozitor i pedagog, Tradicija kao inspiracija, tematski zbornik*. Banja Luka: Akademija umjetnosti u Banjoj Luci, str. 101–111.
- Дробни, И. (2007а). Методичке основе првих српских уџбеника за наставу музике. *У: Настава и васпитање* бр.3, Београд: Педагошко друштво Србије, стр. 296–313.
- Дробни, И. (2007б). Почетни кораци ка стварању инструктивне литературе у Србији – Георгије Милановић, *Зборник IX педагошког форума, Покрет у музичким и сценским уметностима*. Београд: Факултет музичке уметности; Катедра за солфеџо и музичку педагогију, стр. 1–6.
- Дробни, И. (2009). Наставна средства у педагогији музичке писмености. *Настава и васпитање*, бр. 1. Београд: Педагошко друштво Србије, стр. 44–54.
- Đorđević, J. (1997). Diferencijacija i tipologija udžbenika. U: *Vrednosti savremenog udžbenika I*. Užice: Učiteljski fakultet, str. 40–47.
- Ђорђевић, М. и Ничковић, Р. (1990): *Педагогија*, Ниш: Просвета.
- Đorđević, B., Maksić, S. (2005). Podsticanje talenata i kreativnosti mladih – izazov savremenom svetu. *Zbornik Instituta za pedagoška istraživanja, God.37, Br.1*, Beograd: Institut za pedagoška istraživanja, str. 125–148.

- Живковић, Миленко. (1946). *Наука о хармонији*. Београд: Просвета – Издавачко предузеће Србије.
- Живковић, М. (1947). *Наука о хармонији II*. Београд: Просвета – Издавачко предузеће Србије.
- Живковић, М. (1953). *Наука о хармонији*. Београд: Просвета.
- Živković, Mirjana. (1979). *Metodika teorijske nastave, skripta*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti.
- Živković, М. (1996). *Harmonija za II, III i IV razred srednje muzičke škole*, III издање. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Živković, М. (2001). Melodija i harmonija – neki problemi (metodologije) u nastavi harmonije u: Zbornik radova Trećeg pedagoškog foruma, *Pesma – pevanje: osnovno sredstvo tumačenja muzike*. Београд: FMU – Katedra za solfedo, str. 65–76.
- Živković, М. (2004). *Harmonija za II razred srednje muzičke škole*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Живковић, М. (2006). Логика у настави хармоније. *Наслеђе*, бр.4. Крагујевац: ФИЛУМ, 159–166.
- Живковић, М. (2008). Властимир Перичић – назнаке за радну биографију. *Нови звук – Интернационални часопис за музику* бр. 31. стр. 42–49.
- Živković, М. (2014a). *Harmonija za III i IV razred srednje muzičke škole*. Београд: Zavod za udžbenike.
- Živković, М. (2014b). *Nauka o harmoniji* Miodraga Vasiljevića, u *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, ur. Miloš Zatkalik. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, str. 336–348.
- Živković, М., Petković, I. (2019). *Harmonija na dirkama*. Београд: Kreativni centar.
- Закон о удџбеницима, *Službeni glasnik RS broj 27/2018*.
- Zujev, D. (1988). *Školski udžbenik*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ивић, И., Пешикан, А. и Антић, С. (2009). *Водич за добар уџбеник, општи стандарди квалитета уџбеника*. Београд: Завод за уџбенике.
- Ilić, I. (2016). *Epistemologija savremene muzičke analize*. Doktorska disertacija. http://fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/doktorske_studije/ivana_ilic/Doktorska_disertacija%20mr%20Ivana%20Ilic.pdf, pristupljeno 15.1.2021.
- Jovanović, D. (2006a). Binarno u pedagogiji harmonije – osvrt na nastavu harmonije kakva jeste i kakva bi trebalo da bude. *Zbornik katedre za teorijske predmete. Muzička teorija i analiza 3*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, str. 194–214.

- Јовановић, Д. (2006б). Кинетика у педагогији хармоније. Зборник VIII педагошког форума. *Покрет у музичким и сценским уметностима*. Београд: Факултет музичке уметности, стр. 52–67.
- Jovanović, D. (2009a). *Praktikum iz harmonije 1 – Dijatonika i alteracije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Jovanović, D. (2009b). *Praktikum iz harmonije 2 – Modulacije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Јосиф, Е. (2009). *Миленко Живковић*, Београд: Српска академија наука и уметности, посебна издања. Књига DCLXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, Књ.11.
- Клајн, И., Шипка, М. (2007). *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.
- Каран, Г., Дробни, И. (2008): Ретроспектива библиографије из области историје српске музичке педагогије, Зборник X педагошког форума, *Покрет у музичким и сценским уметностима*, Београд: Факултет музичке уметности, стр. 199–204.
- Каран, Г. (2015а): Из историје српске музичке педагогије Милоје Милојевић (1884–1946) музички педагог и аутор уџбеничке и приручничке литературе за нотно певање, хармонију и историју музике. У: Пајић, С. и Каначки, В. (Ур.). *Српски језик, књижевност, уметност, Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији*. Зборник радова са IX међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагијевцу. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр.471–478.
- Каран, Г. (2015б): *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Katunac, D. (2004). *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Beograd: Clio.
- Kiš Žuvela, S. (2014). O položaju harmonijske analize I mogućnostima analitičkoga slušanja glazbe na nastavi harmonije. *THEORIA*, godina XVI, broj. 16. Zagreb: HDGT, str. 21–26.
- Komatović, N. (2019). A Hypocrite Called Rameau? Thoughts on the Similarities and Differences in the Treatment of Enharmonic in Rameau's Theories on Harmony vs. his Practice in his Harpsichord Composition. U (ur.) Nataša Crnjanski, *Zbornik radova Akademije umetnosti* br.7. Novi Sad: Akademija umetnosti, str.79–89.
- Коцић, Љ., Требјешанин, Б. (2001). Основношколски уџбеник као предмет разматрања. У: Требјешанин, Б., Лазаревић, (Ур.). *Савремени основношколски уџбеник*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 15–18.
- Коњовић, П. (1954). *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*. Београд: Српска академија наука, Посебна издања ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ.1.

- Kohoutek, C. (1984). *Tehnika komponovanja u muzici XX veka* (prev. Dejan Despić). Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Лагутина, Е. В. (2014). *Генрих Шенкер и его „Учение о гармонии“*. Москва: Московская Государственная Консерватория имени П. И. Чайовского (диссертация). <https://www.mosconsrv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/lagutina-disser-1.pdf>.
- Lazarević, D. (2003). Udžbenik i uvažavanje različitosti: oslonci u kritičkom i kreativnom mišljenju. U: J. Šefer, S. Maksić I S. Joksimović (prir.). *Uvažavanje različitosti i obrazovanje*. Beograd: Institut za pedagoška istraživanja, str.126–156.
- Lester, J. (2008). Rameau and eighteenth-century harmony theora, In Thomasd Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Mestern Music Theory*. Cambrudge University Press, p. 753–777.
- Lhotka, F. (1961). *Harmonija*. Zagreb: Muzička naklada.
- Малаев, Г. (2013). Шта тражимо од функционалне анализе – и шта функционална анализа тражи од нас, *Српски језик, књижевност, уметност*, Зборник радова са VII међународног научног скупа Филум. Крагујевац: Филум Крагујевац, стр. 217–33.
- Maksimović, R. (1995). *Šire o modusima – korak ka opštoj teoriji modusa*. Beograd: Sopstveno izdanje.
- Маринковић, С. (2007). *Музичко школство. Историја српске музике* (група аутора). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 627–638.
- Маринковић, С. (2008). *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд – Нови Сад: Факултет музичке уметности, Матица српска.
- Мясоедов, А. Н. (2009). *Учебник гармонии*. Москва: Музыка.
- Mikk, J. (2000). *Textbook: Research and writing*. Frankfurt: Peter Lang.
- Милојевић, М. (1934). *Наука о хармонији*. Београд: Издање аутора.
- Медић, И. (2014). *Јуријев круг Драгане Јовановић као L'acte Préable за оперу Звездани град. Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 51. Нови Сад: Матица српска, стр. 99–111.
- Медић, И. (2020). Mirjana Živković i Ivica Petković, *Harmonija na dirkama*. Beograd: Kreativni centar, 2019. *Музикологија* 29 (II/ 2020). Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 179–180.
- Нагорни Петров, Н. (2000). *Збирка задатака из хармоније – Дијатоника*. Ниш: Виша музичка школа Ниш.

- Nagorni Petrov, N. (2008). *Zbirka zadataka iz harmonije – Hromatika*. Niš: Punta.
- Nagorni Petrov, N., Stojanović, D. (2013). Važnost udžbenika u holističkom pristupu nastavi užestručnih predmeta na fakultetu muzičke umetnosti. U: Danijela Vidanović (Ur.). *Holistički pristup u vaspitanju*. Pirot: Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača. str. 38–46.
- Nagorni Petrov, N. (2015). Obeležavanje harmonskog toka u nastavi predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom, u S. Kodela i S. Dragosavac (ur): *Artefact* br.1, godina 2015, str. 65–72.
- Нагорни Петров, Н. (2016а). *Иновативни приступи у настави Хармоније као део реформе у средњем и високом музичком васпитању и образовању* (докторска дисертација). Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу.
- Нагорни Петров, Н. (2016б). Свирање на клавиру – техника практичне хармонизације на клавиру у настави предмета Хармонија и Хармонија са хармонском анализом. У: Нагорни, Петров. Н. (Ур.). *Балкан Арт Форум 2015: Уметност и култура данас*. Ниш: Факултет уметности у Нишу, стр. 101–110.
- Нагорни Петров, Н. (2017). Место и улога наставног предмета Хармонија у оквиру средњег музичког образовања на територији Републике Србије. *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација, тематски зборник*. Бања Лука: Академија умјетности, стр. 399–406.
- Nagorni Petrov, N., Stojanović, D & Ilić, D. (2020a). The Role and Purpose of the Theory Courses in the Academic Curricula of the Faculty of Arts in Nis, *ВЕСТНИК Кем-ГУКИ* No.50. Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, p. 230–237.
- Нагорни Петров, Н. (2020б). Преглед уџбеника из хармонија за средње музичке школе ауторке Мирјане Живковић. У: Стојановић, Д. и Нагорни Петров. Н. (ур.). *Артефакт*, број 1, година VI, стр. 49–63.
- Николић, Р. и Ј. Стаматовић. (2016). Квалитет уџбеника у функцији наставе и учења из угла студената. У: Пешикан А. (Ур.). *Уџбеник у функцији наставе и учења*. Ужице: Учитељски факултет, стр. 533–544.
- Паладин, А. (2010). Педагошки допринос Миленка Живковића, *Традиција као инспирација, Зборник радова са научног скупа 2010*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, стр. 61–71.
- Pedagoška enciklopedija* 1, 2 (1989). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Пејовић, Р. (2005): *Писана реч о музици у Србији. Књиге и чланци (1945–2003)*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду.

- Пејовић, Р. (2007). Текстови о музици. У (ур.) Небојша Јовановић. *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике Београд, стр. 685–732.
- Perić, D. (2004): *Pedagogija i umetnost*. Београд: Akademija lepih umetnosti.
- Peričić, V. (1968). *Razvoj tonalnog sistema*. Београд: Umetnička akademija u Beogradu.
- Peričić, V. (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Београд: Prosveta.
- Перичић, В. (1972а). *Хармонија I део*, скрипта. Београд: Завод за новинску и пропагандну делатност ЈЖ.
- Перичић, В. (1972б). *Хармонија II део*, скрипта. Београд: Универзитет уметности.
- Peričić, V. (1990). *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova*, skripta. Београд: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
- Перишић, С. (2016). Значај и улога стандарда квалитета уџбеника као фактора у изградњи знања. Eleventh International Scientific Conference *KNOWLEDGE IN PRACTICE*, Bansko, Bulgaria. стр. 153–158.
- Petković, I. (2015). *Razgovor sa povodom – Mirjana Živković*
<http://composers.rs/?p=4228> преузето 24.07.2020.
- Пешикан, А. (2016). Уџбеници: од истраживања до политике издавања у Србији. У: Пешикан А. (Ур.). *Уџбеник у функцији наставе и учења*. Ужице: Учитељски факултет, стр. 11–18.
- Пешикан, А., Антић, С. (2007). Како уградити идеје активног учења у уџбеник, *Настава и историја*, Нова серија, бр.7, стр. 147–161.
- Пешикан, А. И Ивић, И. (2005). Основни стандарди квалитета школских уџбеника. *Настава и историја*, 3 (4). стр. 82–93.
- Пешић, Ј. (1998). *Нови приступ структури уџбеника – теоријски принципи и конструкција решења*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Плут, Д. (2003). *Уџбеник као културно-потпорни систем*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Правилник о стандардима квалитета уџбеника и упутство о њиховој употреби*. Службени гласник РС, број 42/2016 и 45/2018.
- Pravilnik o izmenama i dopunama pravilnika o nastavnom planu i programu za sticanje obrazovanja u četvorogodišnjem trajanju u stručnoj školi za područje rada Kultura, umetnosti javno informisanje* (1996). Prosvetni glasnik 4/96 и 10/13.
- Pravilnik o planu i program nastave i učenja umetničkog obrazovanja i vaspitanja za srednju muzičku školu* (2020). Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik br. 8.

- Radičeva, D. (2008): *Uvod u metodiku nastave solfeđa*. Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu, Muzička akademija Istočno Sarajevo.
- Radenković, M. (1978): *Analitička harmonija (Opšti deo)*, Skripta. Beograd: FMU.
- Раденковић, М., Перичић, В. (1962). *Преглед науке о хармонији*. Београд: Просвета.
- Radovanović, V. (1971). Teorija i kritika u odnosu na muzičko stvaralaštvo, *Zvuk*, br. 113–114, str. 147–151.
- Réti, R. (1962). *Tonality in Modern Music*. New York: Collier Books.
- Сабо, А. (2005). Полифонија педагошког, теоријског и композиторског рада Мирјане Живковић, *Интернационални часопис за музику Нови звук бр. 25*. Београд: Савез организација композитора Југославије, Музички информативни центар, стр. 5–11.
- Сабо, А. (2008). Милутин Раденковић, *Музикологија бр. 8*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, стр. 335–336.
- Sociološki rečnik* (2007). Prir. A. Mimica, M. Bogdanović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Станисављевић, В. (1992). *Два века српских уџбеника*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Stefanija, L. (2008). *Metode analize glazbe – Povijesno teorijski ocr.* Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Stojanović, D., Nagorni Petrov, N. (2019). Modifikacija kurikuluma metodike nastave teorijskih predmeta – izazovi/ili potreba. *Umetnost i kultura danas: Obrazovanje za umetnost i izazovi savremenosti*. Zbornik radova sa naučnog skupa Balkan Art Forum 2018, Ur. M. Milenković. Niš: Fakultet umetnosti u Nišu, str. 75–82.
- Тајчевић, М. (1972). *Хармонија – уџбеник за музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Србије.
- Tajčević, M. (1966). *Zadaci iz nauke o harmoniji*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije.
- Trebješanin, B. (2001). Razvoj metakognicije i motivacije – uloga udžbenika. U: B. Trebješanin i D. Lazarević (prir.). *Savremeni osnovnoškolski udžbenik*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 117–127.
- Требјешанин, Б., Лазаревић, Д. (2001). *Савремени основношколски уџбеник – теоријско методолошке основе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- The GROVE Dictionary of Music and Musicians* (1980). London: Macmillian Publishers Limited.

- Холопов, Ю., Кириллина, Л., Кюорегиан, Т., Лъижов, Г., Поспелова, Р. & Ценова, В. (2006). *Музикално-теоретически системи*. Москва: Издателски Дом „Композитор“.
- Horsley, M. (2007). Textbooks, teaching and learning materials and teacher education. Mir, demokratizaciju i pomirenje u udžbenicima i obrazovnih medija: *Deveta Međunarodna asocijacija za istraživanje udžbenike i obrazovnih medija*. Edited Horsley, M., McCall, J. Utreht: (IARTEM). p. 249–259.
- Cohn, R. (1998). Introduction to Neo – Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective, *Journal of Music theory*, Vol. 42, No.2, p. 167–180.
- Чолић, Д. (1976): *Развој теорије хармонског мишљења. Од модалног вишегласја до проширеног дурско-молског тоналитета*. Београд: Универзитет уметности.
- Čuperjani, L., Veljović, M. (2013): *Harmonija na klaviru*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
- Шевалье, Л. (1932). *История учений о гармонии*. Москва: Государственное Музыкальное издательство.
- Шефер, Ј. (2006). Приступи даровитости и креативности у словенским земљама. *Зборник института за педагошка истраживања*, год. 38, бр.1. Београд: Институт за педагошка истраживања, стр. 60–77.
- Škerjanc, L. M. (1962). *Harmonija*. Ljubljana: Državna Založba Slovenije.
- Španović, S. (2005). Didaktičko oblikovanje i integrisanje udžbenika u multimedijalni nastavni paket, *Zbornik radova: Informatika, obrazovna tehnologija i novi mediji u obrazovanju*. Sombor: Učiteljski fakultet, str. 181–187.
- Španović, S. (2008). *Didaktičko oblikovanje udžbenika: Od otkrivajućeg vođenja do samousmerenog učenja*. Novi Sad: Savez pedagoških društava Vojvodine.

SUMMARY

The monograph *Analytical Approach to Harmony Textbooks* displays the publication and development of harmony textbooks in our country. It reviews 20 different harmony textbooks written and edited by Serbian authors, primarily harmony teachers of various levels of education, but also by composers, musicologists, ethnomusicologists, performers. Besides Serbian editions, this book analyses the textbooks translated to our language and adapted to our educational system. The time span of almost nine decades is marked by the publication of the first harmony textbook, *The Theory of Harmony* by Miloje Milojević (1934), and the publication of the workbook *Keyboard Harmony* by Mirjana Živković and Ivica Petković (2019).

The monograph has the theoretical and the analytical part. The theoretical part is a chronological review of the theories on harmony and various textbooks and resources – from Zarlino to present theoretical treatises, and from Rameau to contemporary textbook authors. The analytical part is an extensive analysis of the structure and content of harmony books written or edited by Serbian authors: textbooks and course packs as the primary didactic teaching materials, and workbooks and worksheets, as the secondary didactic teaching materials.

The analysis of harmony textbooks and course packs has shown an evident upward progression in terms of the manner and scope of harmony teaching. The common three-part structure of the textbooks (diatonic, chromatic and enharmonic) and the manner and scope of the presented harmony materials (diatonic and chromatic triads, seventh chords, ninth chord and multichord, tonal relations, cadences and changes) exhibit interesting attitudes and interpretations of the authors.

The review of the harmony textbooks written in foreign languages has confirmed the tendency towards supplying more original didactic note examples, more stylistically profiled illustrations from music resources and more harmonic exercises. The whole body of harmony theory has changed its character over the decades, gradually being transformed from a theoretical into a practical music discipline presented in sound.

Harmony workbooks have always been teaching materials constructed around specific topics, thus enabling the transfer of the acquired theoretical knowledge into the practical one, leading to the acquisition of the skills of practical harmonisation. More concrete musical illustrations of the theoretical postulates, rules and chord bounding have become harmonic tasks and exercises (soprano melodies, marked and unmarked bass, and contoured two-part voice) to be tested in writing. The playing of the figured bass, as well as the harmonisation of the assigned marked and unmarked melodies, models and patterns have stimulated a more practical approach to harmony, as a predominantly theoretical discipline. Practical harmonisation by playing the keyboard instrument has become an obligatory part of musical education that encourages the expression of creativity of an individual student.

The terminology used in Serbian harmony textbooks has been initially borrowed from foreign sources, mainly the German ones, and gradually adapted to the needs of teaching harmony in Serbian schools. The manner of marking (encryption) has evolved likewise.

The analytical review of Serbian harmony textbooks is only one angle of discussing this phenomenon that has a long tradition. Moreover, this analytical analysis is expected to motivate and encourage future authors to develop and write harmony textbooks with more enthusiasm.

РЕГИСТАР ПОЈМОВА

А

Алтерације 53, 78, 112.
Алтеровани акорди 19, 53, 88–89, 101.
Аутентична каденца 43.
Аритметичка подела 13.
Акустичке појаве 15, 30.

В

Ванакордски тонови 65, 80, 110, 151.
Вођење гласова 59–60.

Г

Генералбас 73, 140–143
Графички приказ 54.

Д

Дијатоника (диатоника) 43, 60, 68, 77, 86, 115, 124.
Дијатонска модулација 64, 70–72, 111.
Дидактичко-методичка апаратура 45, 152.
Дисонанца 16, 19, 73.
Допунски текст 67.
Дуалистичка теорија 14.
Дурско-молски тонални систем 17–19.

Е

Елипса 70.
Енхармонија 23, 53.
Енхармонска модулација 53, 90, 113.
Енхармонско предназначење 90, 113, 117.
Енхармонска размена 116.

З

Забрањено кретање 59–60.
Збирка задатака 7, 114, 139.

К

Каденца 14, 50.
Кретање гласова 59.
Критични тонови 59.
Консонанца 73.

Л

Лиценција 109.
Лидијска модулација 52.

М

Модулација 22, 24, 45, 51, 64, 79, 88–89, 111, 120–121, 136–138.
Модулациони прелом 65, 70.
Модулационе шеме 103, 155.
Модуси 26.
Монистичка теорија 17.
Мутација 60–62.

Н

Наука о хармонији 7, 8, 29, 42, 43, 47–48, 58, 68, 77, 115, 119, 163.

О

Обележавање хармонског тока 18, 65–67, 73, 102.
Основни текст 11, 67, 83, 90, 96.
Организационе компоненте 11.

П

Плагална каденца 23, 43.
Подврсте мола и дура 109.
Практикум 7, 130.
Практична хармонизација на инструменту 131, 139, 142, 147, 156.
Предвежбе 122, 133–134, 137.

Проширени тоналитет 24.

С

Садржаји уџбеника 11.

Свирање на инструменту (клавиру) 48.

Скрипта 106.

Сродност тоналитета 25.

Структура уџбеника 11.

Структуралне компоненте 11.

Субдоминанта 16.

Т

Темперација 14.

Теорија ступњева 13.

Теорија скупова или низова 27.

Теорија функција 13, 20, 27.

Теорија о фундаменталном басу 13.

Тоналитет 18–19, 43, 49, 60.

У

Учење о шифрованом басу 13.

Уџбеник 7, 10, 11, 29, 30, 38, 39.

Уџбеничка литература 7, 12, 30, 40.

Уџбеничке јединице 7, 30.

Уџбенички комплет 77.

Уџбенички фонд 7.

Ф

Фундаментални бас 13, 16.

Фригијска модулација 52.

Функција 16, 20.

Х

Хармонија 16, 47, 48, 85, 86, 139.

Хармонска подела 13.

Хармонски задатак 55, 68, 77, 97, 102, 120, 124, 131, 136–137, 154, 156.

Хармонизација мелодије 63, 80, 97, 104.

Хроматика 44, 52, 63.

Хроматска модулација 44, 53, 64, 101, 112.

Хроматска лествица 19.

Ш

Шифровање 53, 65–67, 141, 150.

РЕГИСТАР АУТОРА

Абызова, Е. Н. 36, 149.
Abraham, L. 34.
Аврамов, Е. 36.
Agazzari, A. 140.
Azzaroni, L. 36.
Albert, H. 142.
Алексић, М. 46, 130.
Алексеев, Б. К. 35.
Almada, C. 37.
Andre-Marchal, S. 34.
Антић, С. 11, 12.
Анонимус, 55.
Amon, R. 13, 14, 15-20, 22, 24, 37, 158.
Арабов, П. 37.
Аренский, А. С. 23, 32.
Arín, V. 32.
Асеев, И. М. 35.
Austin, W. 34.
Babbitt, M. 27.
Багрицкий, Э. Г. 37.
Бајић, И. 40.
Bach, J. S. 14, 30, 67, 68, 75, 83, 86, 98, 107, 122, 142, 153, 161.
Bach, Ph. E. 140, 142.
Банникова, И. И. 37.
Bartok, B. 75.
Basevi, A. 31.
Бать, Н. 36.
Bazin, F. 31.
Bayer, F. 33.

Beethoven, L. 44, 83, 86, 147.
Belković, M. 37, 139.
Беляев А. К. 34.
Бенцион, Е. 36.
Берков, В. О. 34, 35.
Bernstein, D. W. 20.
Бершадская, Т. С. 34, 35.
Bianchi, S. 38.
Бинички, С. 55.
Bischoff, K. J. 32.
Блажек, Д. 41.
Божих, С. 47, 48, 130.
Бојовић, Ж. 10, 55.
Бонев, Ж. 37.
Bonet, N. 37, 147.
Борјановић, Ј. 40.
Bossler, H. Ph. 140.
Boulanger, N. 92, 144–147, 154.
Brisolla, C. 37.
Brosig, M. 31.
Bruckner, A. 22, 67.
Busoni, F. 74.
Bussler, L. 31.
Васиљевић, З. 40, 41, 47.
Васиљевић, М. 32, 36, 47–55, 139, 159–162.
Влаховић, Б. 10.
Veljović, M. 37, 139.
Вељковић, М. 124,
Viadana, L. 140.
Vidal, P. 92, 144–147, 149, 154.
Вилотијевић, М. 10.
Вихорева, Т. Г. 23, 24.
Вишневская, Л. А. 37.
Vogler, G. 15, 17, 18, 30.
Volckmar, W. 31.
Вукдраговић, М. 140.
Вучићевић, Н. 40.

Gallon, J. 33.
Gallus, J. C. 83.
Gauldin, R. 36.
Geminiani, F. 140.
Gevaert, F. A. 32.
Голдобина, З. Д. 37.
Grabner, H. 21, 33, 56, 140.
Grädener, C. 31.
Grgošević, Z. 34.
Григорьев, С. С. 35.
Grieg, E. 83, 108.
Гуляницкая, Н. С. 35.
Dahlhaus, C. 15, 20.
D'Alembert, J. 30.
Damschroder, D. 37.
Danieli, I. 38.
Daube, J. F. 16.
Дьячкова Л. С. 36, 37.
Девуцкий, В.Э. 36.
Devčić, N. 16, 34, 35.
Debussy, C. A. 55, 104.
De la Motte, D. 35.
Dehn, Z. 31.
Деже, М. 93.
d' Indy, V. 32, 57, 73.
Dionisi, R. 37.
Distler, H. 33.
Delachi, P. 38.
Delbeke, L. 31.
Денисов, А. В. 36.
Деспић, Д. 8, 9, 13, 20, 26, 34, 36, 37, 76, 85, 100, 106, 141, 144.
Desportes, Y. 33, 35.
Дубінін, І. 35.
Дубовский, И. И. 23, 33, 34, 84.
Dubois, T. 23, 32, 33, 73.
Dupré, M. 34.
Durand, E. 31, 34.

- Durutte, F. C. 19.
 Добкина Ю. А. 36.
 Додик, С. 18, 21, 22, 126.
 Долматов, Н. А. 36.
 Должанский, А. Н. 34.
 Draeseke, F. 31.
 Дробни, И. 39–42, 47.
 Đorđević, J. 11.
 Ђорђевић, Ј. 85.
 Đorđević, B. 12.
 Ђорђевић, В. 31, 40, 41.
 Ђорђевић. М. 11.
 Евсеев, С. В. 23, 33, 34, 84.
 Erpf, H. 33.
 Eslava, H. 31.
 Живковић, Миленко. 8, 21, 23, 33, 34, 57–75, 77, 84, 114–118, 140–143, 159–161, 163.
 Живковић, Мирјана. 8, 13, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 32, 34, 36, 38, 47, 51, 55, 92–105, 139, 144–163.
 Zarlino, G. 8, 13–15, 73, 158.
 Заткалик, М. 130.
 Зелинский, В. Н. 35.
 Ziehn, B. 23, 32.
 Zujev, D. 10.
 Ивић, И. 10, 11, 38, 158, 162.
 Илић, Д. 11, 126.
 Илић, И. 30.
 Ипполитов-Иванов, М. М. 32.
 Истомин, И. А. 36, 37.
 Jadassohn, S. 31, 32.
 Janáček, L. 19, 32, 74.
 Yasser, J. 23.
 Јаћимовић, С. 124.
 Јенко, Д. 55, 84, 153.
 Јовановић, Д. 37, 114, 130–138, 159–162.
 Јоксимовић, Б. 40.
 Јосиф, Е. 57, 62, 69.

Казбирюк, А. Ф. 31.
Калашникова, Л. П. 37.
Камбасковић, Р. 41.
Каран, Г. 41–43, 45, 46,
Karg-Elert, S. 14, 33, 74.
Катуар, Г. 33.
Katunas, D. 42.
Kažić, J. 34.
Kauder, H. 33.
Keller, H. 33, 34.
Кириллина, Л. В. 13–16, 20, 21, 25, 26.
Кириллова, В. 35.
Кириченко, Н. 37.
Kimberger, J. Ph. 30.
Kiš Žuvela, S. 114.
Клајн, И. 106.
Klose, F. 42.
Knecht, J. 30.
Koch, H. C. 33.
Koechlin, Ch. 23, 33, 73.
Koellreutter, H. J. 35.
Komenský, J. A. 10.
Komatović, N. 16.
Кон, Г. 42.
Конюс, Г. Э. 32.
Коњовић, П. 40, 42, 55.
Костић, С. 124.
Kostka, S. 36.
Косовский, В. М. 37.
Kohoutek, C. 24–26, 35.
Коцић, Љ. 10.
Koch, K. 16, 31.
Кюореган, Т. С. 13–16, 20, 21, 25, 26.
Krehl, S. 33.
Krieger, J. 142.
Крстић, Д. 41.
Крстић, П. 83.

Kufferath, F. 122.
Lavignas, A. 23, 75.
Лагутина, Е. В. 21, 22, 29.
Ладухин, Н. М. 32.
Лазаревић, Д. 10.
Lassus, O. 86.
Lenormand, R. 23, 32.
Lester, J. 16.
Lefèvre, G. 32.
Liszt, F. 44.
Љижов, Г. И. 14–16, 20, 21, 25, 26.
Логар, М. 57, 77.
Lotka, F. 33, 34, 77, 84, 122.
Louis, R. 32, 43, 84.
Lučić, F. 33, 41, 83.
Magdalenić, M. 34.
Maksić, S. 12.
Максимов, С. Е. 33, 149.
Максимовић, А. 40, 41.
Максимовић, Р. 26.
Малаев, Г. 27.
Мазель, Л. А. 34.
Манојловић, К. 55.
Marchand, A. 31.
Marx, A. 31.
Marx, J. 33.
Маринковић, Ј. 53, 55, 75, 84.
Маринковић, С. 15, 17, 19, 20, 40.
Марић, Љ. 57.
Marpurg, F. W. 30, 140.
Maryott, H. 33.
Матић, А. 40.
Мясоедов, А. Н. 23, 35–37.
Масоедова, Н. В. 36.
Mayrhofer, R. 17.
Медић, И. 93, 130, 148.
Merlet, M. 35.

Mersenne, M. 15.
Messiaen, O. 26, 33.
Металлов, В. М. 32.
Миловук, К. 41.
Миловук, М. 40.
Милановић, Г. 39.
Милојевић, М. 8, 33, 40, 42–46, 55, 158–161.
Милошевић, П. 77, 119.
Miljković, M. 32.
Mikk. J. 11.
Мюллер, Т.Ф. 35.
Михајловић–Марковић, Ј. 148.
Можжевелов, Б. В. 35.
Мокрањац, С. С. 40, 43, 55, 76, 83, 97.
Momigny, J. 30.
Мосусова, Н. 47, 55.
Müller, A. E. 142.
Мутли, А. Ф. 23, 33.
Нагорни Петров, Н. 7, 11, 29, 57, 65, 93, 96, 97, 99, 100, 102, 125–129, 145, 159, 160.
Napoli, G. 37.
Наумов, Л. 35.
Неведрова, Е. Н. 37.
Neidhardt, J. G. 15.
Niziurski, M. 35.
Николић, С. 10, 41.
Ничковић, Р. 11.
Novak, V. 32, 41.
Обухов, Н. Б. 33.
Огарков Г. Д. 36
Оголевец А. С. 33.
Одак, К. 34
Oettingen, A. J. 14.
Озгијан, П. 141.
Ottman, R. 34.
Ошанов, Д. 36.
Пакетурас, В. 36.

- Паладин, А. 56.
 Payne, D. 36.
 Pannain, G. 35.
 Пејовић, Р. 39, 40, 57.
 Пеков, М. 36.
 Penna, L. 140.
 Perić, D. 12.
 Перичић, В. , 13, 14-17, 22, 24, 25, 29, 34, 40, 42, 47, 56, 76-84, 92, 93, 106-113, 119, 141, 144, 145, 159-162.
 Перишић, С. 38.
 Persichetti, W. 34.
 Петковић, В. 41.
 Petković, Ivana. 92, 102.
 Petković, Ivica. 8, 38, 92, 148-159, 162.
 Petrović, T. 36, 37.
 Пешикан, А. 10, 11.
 Пешић, Ј. 10, 11.
 Piston, W. 33.
 Плут, Д. 10, 11, 38.
 Позаић, М. 33.
 Пospelова, Р. Л. 14-16, 20, 21, 26.
 Потапова, И. Ю. 37.
 Praetorius, M. 140.
 Привано, Н. Г. 34, 36.
 Прокофьев, С. С. 55, 83.
 Prout. L. B. 84.
 Purcell, H. 96.
 Ravel, M. 104.
 Раденковић, М. 34, 35, 76-84, 159-161.
 Radičeva, D. 13, 42.
 Радовановић, В. 26.
 Размадзе, А. С. 31.
 Райчев, А. 35.
 Rameau, J. Ph. 8, 16, 17, 30, 31, 50, 73, 147, 159.
 Reber, H. 31.
 Reger, M. 21, 22, 68, 73.
 Reicha, A. 31.

Reinecke, C. 32.
Réti, R. 24, 25.
Reuter, F. 33, 34.
Riemann, H. 14, 20–22, 24, 27, 31, 32, 67, 73, 74, 107, 140.
Римский Корсаков, Н. 23, 31, 55.
Римский Корсаков, Г. М. 25.
Ристић, Т. 47, 55.
Richter, E. F. 18, 31.
Richter, F. X. 30.
Roussier, P. 30.
Рудольф, Р. Л. 33.
Русяева, И. А. 38.
Сабо, А. 76, 94.
Sabbatini, L. A. 30.
Savard, A. 31.
Saint-Lambert, M. 140.
Salinas, F. 14.
Свобода, J. 41.
Sechter, S. 17, 73.
Sépe, J. 33.
Serre, J. A. 30.
Середа, В. П. 38.
Sikorski, K. 34.
Скребков, С. С. 34, 35.
Скребкова, О. Л. 34, 35.
Скрябин, А. Н. 69.
Skuhersky, F. Z. 19, 31.
Славенски, J. 50, 55.
Слонимская, Р. Н. 36.
Слонимский, С. М. 37.
Соколов, В. 33, 34, 37, 84.
Соколовский, Н. Н. 32.
Соловьёв, Н. Ф. 32.
Соловьева, Н. А. 36,
Sorge, G. A. 14.
Sperontes, J. S. S. 142.
Способин, И. В. 23, 33, 34, 84.

Стаматовић, Ј. 10.
Станисављевић, В. 39, 41.
Станковић, К. 39, 55.
Степанов, А. 34, 35.
Stefanija, L. 16, 18-21, 25-27.
Stöhr, R. 32.
Стојанов, П. 37.
Стојановић, Д. 11, 29.
Стојановић, С. 148.
Shinn, F. 32.
Schmitz, E. 32.
Schönberg, A. 24, 26, 32, 74, 83, 98, 161.
Schenker, H. 18, 21, 22, 32.
Schreyer, J. 32.
Schumann, R. 147.
Stumpf, C. 15.
Тажчевић, М. 34, 35, 57, 77, 85-91, 119-123, 159-162.
Танџев, С. И. 23.
Таранущенко, В. 35.
Targosz, J. 37.
Telemann, G. Ph. 140, 142.
Tittel, E. 34.
Топаловић, М. 40.
Требежанин, Б. 10, 11.
Тюлин, Ю. Н. 23, 33-36.
Türk, D. G. 30, 142.
Thuille, L. 32, 43, 84.
Ulehla, L. 34.
Уткин, Б. И. 37.
Falk, J. 34.
Farina, G. 38.
Fieldorf, M. 36.
Fischer, F. K. 14, 142.
Fétis, F. J. 18, 19, 31, 73.
Foerster, A. 33, 41.
Foerster, J. 31.
Fontanilla, P. 32.

Forte, A. 27.
Franck, C. 147.
Franczkiewicz, A. 36.
Franco de Colonia 73.
Fuentes, J. 33.
Hába, A. 24, 33, 51, 74.
Хаджиев, П. 36.
Halm, O. 21, 32.
Харишина, В. И. 37.
Hartmann, F. 33, 74.
Hauer, J. M. 74.
Hull, A. E. 32.
Huron, D. 28.
Hauptmann, M. 14, 31.
Hegel, G. F. 23.
Heinichen, J. D. 30, 140.
Helmholtz, H. 15.
Hering, C.G. 30.
Hesse, J. H. 140.
Hiller, J. A. 142.
Hindemit. P. 25-27, 74.
Холопов Ю. Н. 13-16, 20, 21, 25, 34-37.
Horsley, M. 11.
Hodžić, R. 37, 38.
Христић, С. 50, 55.
Capellen, G. 17, 32, 74.
Cappellari, A. 38.
Carner, M. 33.
Catel, Ch. S. 30.
Цветанов, Ц. 35.
Ценова, В. С. 14-16, 20, 21, 36.
Цимковский, Б. Я. 36.
Chabrier, E. 147.
Chominsky, C. 34.
Chopin, F. 83.
Choron, A. E. 18, 31.
Colet, H. 31.

Corelli, A. 142.
Corréa, A. F. 35.
Cohn, R. 20.
Cowell, H. 26, 27.
Curwen, J. 31.
Чайковский, П. И. 23, 31, 55, 153.
Черепнин, А. Н. 69.
Чолић, Д. 21, 85.
Čuperjani, L. 37, 139.
Чяпляускас, В. 36.
Шацилло А. С. 35.
Шевалье, Л. 29.
Шефер, Ј. 11.
Šín, O. 22, 33, 73.
Шипка, М. 106.
Шистек-Ђорђевић, М. 93.
Škerjanc, L. M. 15, 17, 34.
Španović, S. 10, 11.
Шульгин, Д. И. 36, 37.
Этингер, М. А. 35.
Якименко, Ф. С. 33.
Яковцевская, Н. Н. 37.
Quintana, J. S. 37.
Wagner, M. 35.
Wagner, R. 67, 83.
Weber, G. 18, 73.
Weber, F. D. 31.
Weigl, B. 33.
Werckmeister, A. 14.
Willems, E. 99.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

371.671:78(497.11)"19/20"
37.091.3::78(497.11)"19/20"

НАГОРНИ-Петров, Наташа, 1962-

Аналитички приступ уџбеничкој литератури из хармоније
/ Наташа Нагорни Петров. - Ниш : Универзитет у Нишу,
Факултет Уметности у Нишу, 2021 (Ниш : Атлантис). - 192 стр.
: илустр. ; 25 cm

Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија: стр. 165-173. - Summary. - Регистри.

ISBN 978-86-85239-84-7

а) Уџбеници хармоније - Србија - 20в-21в б) Музичко образовање -
Србија - 20в-21в

COBISS.SR-ID 50196745



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФАКУЛТЕТ **УМЕТНОСТИ**
У НИШУ

ISBN 978-86-85239-84-7



2021. godina